



KANDIDAT

4006

PRØVE

NO-500 1 Masteroppgave

Emnekode	NO-500
Vurderingsform	Oppgave
Starttid	01.05.2018 09:00
Sluttid	20.05.2019 14:00
Sensurfrist	17.06.2019 23:59
PDF opprettet	27.08.2021 13:42
Opprettet av	Eksamen IESM

1 NO-500 V-19 Masterinnlevering, trinn 1

SAMTYKKE FRA STUDENT TIL PUBLISERING AV MASTEROPPGAVE

Biblioteket trenger info angående hvorvidt oppgaven din kan publiseres.

Husk derfor å svare på spørsmålene nederst!

Samtykket gjelder ferdig sensurert masteroppgave, etter endelig sensur. Forfatteren kan når som helst trekke sitt samtykke tilbake. Dersom samtykket har trådt i kraft gjelder innholdet i pkt. 6.

1. Rett til bruk

Masteroppgaver faller inn under åndsverkslovens bestemmelser om opphavsrett. Det vil si at en oppgave ikke kan offentliggjøres eller benyttes uten forfatterens samtykke.

Å klausulere en masteroppgave betyr å legge begrensninger på bruken av denne. Dersom oppgaven inneholder taushetsbelagte opplysninger må den klausuleres etter forvaltningsloven § 13. Som rettighetshaver kan du velge å klausulere oppgaven av andre grunner enn lovbestemt taushetsplikt. Vi ber deg derfor vurdere om det er nødvendig å klausulere bruken av oppgaven, og i tilfelle om klausulen skal tidsbegrenses.

2. Rett til publisering

Det gis med dette UiA en vederlagsfri, ikke-eksklusiv rett til å gjøre masteroppgaven tilgjengelig i UiAs til en hver tid gjeldende institusjonelle arkiv. Dette innebærer at oppgaven kan publiseres på Internett, og at den blir nedlastbar. Forfatteren er klar over og aksepterer det en tilgjengeliggjøring via Internett innebærer.

3. Studentens plikter

3.1 Forfatteren innestår for at hun/han er opphavsmann til den innleverte masteroppgaven med fullstendig råderett over denne i sin helhet. Hvis andre har opphavsrettigheter som utelukker tilgjengeliggjøring i elektronisk form via UiAs institusjonelle arkiv uten tillatelser fra tredjepart, må forfatteren selv ha innhentet nødvendige tillatelser fra disse. Forfatteren innestår for at masteroppgaven ikke inneholder materiale som kan stride mot gjeldende norsk rett eller inneholde lenker eller andre koblinger til slikt materiale.

3.2 Hvis to eller flere studenter skriver masteroppgave sammen, må alle gi sitt samtykke til publisering, det vil si undertegne dette samtykket.

3.3 Forfatteren skal ved eventuell inngåelse av avtaler med andre om rett til å publisere oppgaven (typisk tidsskrifter og forlag) ivareta UiAs rettigheter etter dette samtykket.

4. UiA sine plikter

4.1 UiA skal publisere masteroppgaven slik den ble levert til UiA; med tekst, tabeller, grafikk, bilder med mer, men med de tekniske tilpasninger som anses nødvendig for publisering på Internett.

4.2 UiA skal beskytte oppgaven mot å bli endret av uvedkommende/tredjepart, i henhold til UiAs enhver tid gjeldende sikkerhetsbestemmelser.

4.3 UiA får ikke råderett over masteroppgaven utover det som fremgår av dette samtykket.

5. Overføring av samtykket

UiA skal bare kunne overføre sine rettigheter og/eller plikter knyttet til publisering av masteroppgaver til tredjepart såfremt forfatterens interesser blir ivaretatt i overføringsavtalen.

6. Opphør av samtykket

6.1 UiA har ubegrenset rett til å ikke publisere eller avbryte publisering av oppgaven.

6.2 Forfatteren har rett til skriftlig å trekke tilbake samtykket til publisering. UiA skal fjerne oppgaven fra det institusjonelle arkivet så snart som mulig og senest 14 dager etter mottakelse av tilbaketrekningen av samtykket.

7. Ansvar

UiA er ikke ansvarlig for innholdet i den publiserte oppgaven. UiA har intet ansvar for skader påført forfatterens interesser med mindre skaden/e skyldes forsett eller grov uaktsomhet fra UiA eller fra noen som UiA svarer for.

Bekreftelse

Jeg bekrefter å ha lest og forstått teksten over

**Kryss av for ett av alternativene**

Jeg gir UiA tillatelse til å publisere min masteroppgave



Jeg gir UiA tillatelse til å publisere min masteroppgave etter fem år fra dags dato

Jeg reserverer meg mot publisering av min masteroppgave



Delvis riktig. 0 av 1 poeng.

2 NO-500 V-19 Masterinnlevering, trinn 2

Du kan bruke en ferdig utfylt mal til masteroppgaver som første side i dokumentet ditt, den ligger [her](#).

Før du laster opp besvarelsen din, må du lagre tekstdokumentet som et PDF-dokument. De aller fleste tekstredigeringsprogram kan gjøre dette ved å klikke på <Fil> og deretter <Lagre som> (velg da PDF-format).

Last opp din besvarelse, vær nøye med å velge riktig fil.

Etter at filen er lastet opp, klikker du deg videre til neste side og trykker <Lever nå>



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.



Last ned



Fjern



Erstatt

Filnavn:

Barnekrim i dag Ferdig.pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

909.98 KB

Opplastingstidspunkt:

20.05.2019 14:45

Status:

Lagret

Besvart.

Barnekrim i dag

En analyse av tre krimserier for barn og unge

IDA KOPSTAD

VEILEDER

Svein Slettan

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

INNHALDSFORTEGNELSE

1.0 Presentasjon	4
1.1 Problemstilling	5
1.1.1 <i>CLUE</i>	5
1.1.2 <i>Stian og Stine</i>	5
1.1.3 <i>Purriot</i>	5
2.0 Om kriminallitteratur	6
2.1 Hva er en kriminalroman?	6
2.1.2 Den klassiske detektivfortellingen	8
2.1.3 Den hardkokte kriminalromanen	10
2.1.4 Politromanen	11
2.2 Leseren og kriminalromanen	13
3.0 Kriminallitteratur for barn	15
3.1 Barnekrim – hva er det?	15
3.2 Barnekrimmens historie	17
3.3 Barneleseren	19
3.4 Barnedetektiven	22
3.5 Spenning	24
3.6 Barnekrimmens setting	25
3.7 Tematikk i barnekrimmen	28
3.8 Humoristisk krim	28
3.9 Metode	31
4.0 Tekstanalyser	32
4.1 CLUE	32
4.1.1 Presentasjon av forfatter og konsept	32
4.1.2 CLUEs paratekster	33
4.1.3 Hva slags type krim er CLUE?	36
4.1.3.1 Trekk fra detektivfortellingen	36
4.1.3.2 Horst bygger videre med noe nytt	38
4.1.4 Barnedetektivene utfyller hverandre	40
4.1.4.1 Cecilia – tenkende observatør	40
4.1.4.2 Leo – nysgjerrig drivkraft	43

4.1.4.3 Une – opprettholder balansen	45
4.1.4.4 Egon – egenrådig følgesvenn	46
4.1.4.5 Andre viktige personer i CLUE	48
4.1.4.6 Gamle-Tim – filosofisk mentor	48
4.1.5 Setting	49
4.1.6 Den ekstra dimensjonen	52
4.2 Stian og Stine	52
4.2.1 Presentasjon av forfatter og konsept	52
4.2.2 Seriens paratekster	53
4.2.3 Komposisjon	55
4.2.4 Mysterier og etterforskning.....	56
4.2.5 Spenning på flere nivåer	57
4.2.6 Trekk fra den samtidsrealistiske ungdomsromanen	59
4.2.6.1 Å finne sin plass i seg selv og verden	60
4.2.6.2 Samfunnsspørsmål og etisk tematikk	61
4.2.6.3 Den nye familien	63
4.2.6.4 Vennskap og forelskelse	64
4.3 Purriot	66
4.3.1 Presentasjon av forfatterne og serien	66
4.3.2 Illustrasjoner	68
4.3.3 Paratekster	68
4.3.4 Illustrasjonene utvider verbalteksten	71
4.3.5 Den parodiske krimmen	72
4.3.5.1 Purriot som parodi på Poirot	72
4.3.5.2 Mesterdetektiven i parodisk prakt	75
4.3.6 Purriot og barneleseren	77
5.0 Konklusjon	77
Litteraturliste	79
Sammendrag	82

1.0 Presentasjon

The most beautiful experience we can have is the mysterious, It is the source of all true art and science. - Albert Einstein

Fra vi er små er vi opptatt av det ukjente, det nye, det mystiske eller gåtefulle. Barnet er det undrende menneske, som er nysgjerrig, spør og graver, og prøver å finne ut av omgivelsene og verden rundt seg. For barnet er selve verden et mysterium å finne ut av, å bli kjent med.

Mysteriefortellinger har alltid fengst, og i krimlitteraturen møter leseren igjen et mysterium, noe «mystisk», som hovedpersonene i fortellingen vil finne ut av og oppklare. Og det er tydelig at dette er noe som treffer leseren, at det fenger henne og får henne til å ville lese mer, for krimlitteratur er mye lest – av både voksne og barn.

I Norge har vi nok lenge sett at krimlitteratur for voksne har ligget et hestehode foran barnekrimmen på salgsstatistikken, men de siste åra ser vi et markant oppsving i produksjonen av krimlitteratur for barn og unge, og en kan vel nesten snakke om en «krimbølge» i barnelitteraturen når en ser på salgs- og opplagstallene til samtidens krimlitteratører, og da spesielt Jørn Lier Horst. Horst har med sine to krimserier for barn, *Detektivbyrå nr.2* og *CLUE*-serien, solgt hundretusenvise av bøker¹, og det er ingen tvil om at barn og unge mer enn gjerne velger krimlitteratur når de skal lese bøker.

Krimsjangeren har med andre ord stor betydning som lesestoff for barn og unge i dag, og jeg synes dette er et interessant fenomen å se nærmere på også litterært sett. Jeg har valgt å analysere tre norske krimserier for barn og unge som har kommet ut etter 2010. Det er *CLUE*-serien til Jørn Lier Horst, Magnhild Bruheims serie om *Stian og Stine*, og *Purriot*-serien til Bjørn F. Rørvik og Ragnar Aalbu. Dette er tre på flere måter forskjellige serier med ulike kvaliteter, og det er nettopp derfor jeg har valgt disse – for å vise bredden og spennet i dagens krimserier for barn og unge.

¹ CLUE hadde solgt 433 000 eksemplarer i september 2017, ifølge Slettan (2018:133), og siden det har den solgt enda mer.

1.1 Problemstilling

En overordnet, vid problemstilling for oppgaven vil være: Hva kjennetegner kriminallitteraturen for barn og unge i dag? Min hypotese er at krim for barn og unge i dag er preget av variasjon, at det finnes en vilje hos forfatterne til å prøve ut sjangerens muligheter i barnelitteraturen. Jeg har derfor valgt tre krimserier som synes å spille opp mot dette; de synes å være eksempler på ulike måter å realisere krimsjangerens grunnformel på. Denne problemstillingen vil så bli presisert i forhold til de tre ulike seriene, som alle har sine særtrekk.

1.1.1 CLUE

CLUE-serien er et eksempel på den klassiske detektivfortellingen for barn, der en gruppe barnedetektiver blir vitne til mystiske hendelser eller personer og nøster opp en kriminalsak som finnes bak det mystiske. I analysen av denne serien er jeg interessert i hvordan *CLUE* på den ene siden oppfyller den klassiske detektivfortellingens formel, og på den andre siden skaper noe nytt, på skuldrene av det gamle. Denne dobbeltheten av gammelt og nytt vil jeg se på både når det gjelder romanens handlingsstoff, personkonstellasjoner og setting.

1.1.2 Stian og Stine

Stian og Stine-serien er et eksempel på en ungdomskrim-serie, der kriminalromanens karakteristiske fortellemønster kombineres med ungdomsromanens sosiale realisme og identitetsproblematikk. Også dette er et etablert mønster i barne- og ungdomslitteraturen. Jeg ønsker å gå inn i denne litterære konstruksjonen og forsøke å avdekke hva slags grep i komposisjon og personframstilling som kjennetegner den, og hvordan den kan ha appell til leserne.

1.1.3 Purriot

Purriot-serien representerer en litterær tradisjon av krimparodier, komisk krim, som finnes i både voksenlitteraturen og barnelitteraturen. Her vil analysen forsøke å avdekke noe av parodiens vesen, hva som kjennetegner den som litterær modus, og da altså særlig i krimsjangeren. Jeg vil også drøfte serien som et eksempel på litteratur med dobbel adressat, altså krim som allalderlitteratur.

Men før jeg kommer til analysene, vil jeg risse opp noen linjer i kriminallitteraturens teori rent allment, og også peke på noen gjennomgående trekk ved barne- og ungdomskrimmen. Slik får jeg en bakgrunn og referanseramme for analysene.

2.0 Om kriminallitteratur

I denne teoridelen vil jeg først se på hva som kjennetegner kriminallitteraturen rent allment. I tillegg til å se nærmere på hva som kjennetegner en kriminalroman, vil jeg også gå litt inn på de største hovedkategoriene innen krimsjangeren, nemlig den klassiske detektivfortellingen, den hardkokte krimmen og politiromanen. Dette blir samtidig en slags historisk gjennomgang av sjangeren, da hovedkategoriene både bygger på og bryter med hverandre. Jeg vil så søke å si noe om hva det er ved kriminallitteraturen som appellerer til leserne.

2.1 Hva er en kriminalroman?

Kriminallitteratur, ofte bare kalt krim, er en samlebetegnelse for underholdende, spenningsfylt litteratur om etterforskning og oppklaring av en forbrytelse. – www.snl.no

At folk begår forbrytelser, ja ofte til og med dreper hverandre, er ikke noe nytt i litteraturen. Fascinasjonen for lovbrudd knytta til død og drap strekker seg langt tilbake i tid. Dette finner vi eksempler på i både gresk og romersk mytologi, i *Bibelen* og i *Tusen og en natt*. Likevel regner vi ikke disse tekstene som kriminallitteratur. Vi vet hvem som har gjort hva mot hvem, og vi vet som regel hvorfor. Historiene mangler dermed et avgjørende aspekt- nemlig *mysteriet*. Sjangeren krever noen helt grunnleggende elementer for at historien skal kunne kalles en kriminalfortelling, og kriminalgåten er ett av disse elementene.

For å kunne kalle en tekst for en kriminalfortelling, holder det med andre ord ikke at noen er drept eller utsatt for en kriminell handling. Fokuset i kriminalromanen ligger på selve krimplottet - noe mystisk eller kriminelt har skjedd, noen etterforsker saken, og forbrytelsen eller mysteriet blir oppklart. En kriminalroman eller -fortelling krever altså en forbrytelse (i kriminallitteraturen for voksne, omhandler lovbruddet så godt som alltid, mord), en forbryter og et offer, samt noen som *etterforsker* forbrytelsen – som regel en detektiv, men ofte også politiet.

Det tok lang tid før kriminalromanens karakteristiske formel slik vi kjenner den i dag dukket opp i litteraturen. Vanligvis pleier vi å snakke om at verdens første kriminalromaner kom på markedet rundt 1840, og pionerene var amerikaneren Edgar Allan Poe, med fortellingen *The Murders in the Rue Morgue* (1841) og – interessant nok – nordmannen Maurits Hansen med *Mordet paa Maskinbygger Roolfsen* (1840). All senere detektivlitteratur følger samme formel eller struktur som vi finner hos Poe og Hansen.

Krimfortellingen starter som regel med et mysterium – ofte et drap. Resten av fortellingen dreier som om oppklaringen av dette. Vi kan likevel snakke om to historier – drapets historie, og etterforskningens historie. Ofte får vi ikke vite så mye om drapets historie før ved oppklaringen. Fortellingen åpner med problemet, eller mysteriet, og avslutter med løsningen, oppklaringen av dette. Kriminalfortellingen er i en viss forstand bakovervendt – i det vi i strukturen går bakover i tid, og nøster i det som skjedde før og opp mot lovbruddet eller drapet.

Donna Bennett mener at det som til sammen skaper et klassisk plot i detektivfortellingen, er rekkefølge, spenning (suspense) og avslutning (Rzepka og Horsley 2010:50). Avslutningen er svært viktig i krimfortellingen. I avslutningen får leseren den endelige konklusjonen, den endelige oppklaringen på hva som faktisk har skjedd. Og det er denne avslutningen vi leser for – vi ønsker å få bekreftet, eller avkreftet, våre mistanker, vi trenger å få svar på spørsmålene vi har, vi må få *visshet* om at den rette gjerningspersonen er tatt, at offeret får sin oppreisning gjennom rettferdighet – skurken må straffes. Får vi gjennom kriminalfortellingen tilfredsstilt våre enkle, primitive følelser? Er det derfor så mange elsker å lese krim?

Kriminallitteraturen som ble skapt på 1800-tallet er altså bygd over en formel, et sett med temmelig faste grunntrekk. Men det betyr ikke at alle kriminalromaner blir like. Hans H. Skei sier det slik:

«Formelen for kriminalromanens oppbygging omfatter både fortellestruktur, karaktertyper, handlingsvarianter, og krav til logiske sammenhenger og entydig plassering av skyld, helst med avstraffelse eller forventninger om at den vil finne sted. Den er likevel ingen tvangstrøye, men et grunnleggende system som den enkelte forfatter kan flytte elementer innenfor, vektlegge på nye måter, eller innføre digressive elementer som gjør teksten som helhet ny og annerledes uten at den i prinsipp bryter med mønsteret.» (Skei 2008: 9,10)

Mulighetene til variasjoner gir en åpning for å se ulike «skoler» eller epoker i sjangerhistorien til kriminalromanen. Vi kan også snakke om ulike «tradisjoner» som vi kan følge som sideløpende spor i dagens kriminallitteratur.

2.1.2 Den klassiske detektivfortellingen

Kriminallitteraturen fra klassikerne på 1840-tallet og fram til 1920-30-tallet blir ofte kalt den klassiske detektivfortellingens² epoke. Her ligger hovedfokuset på detektiven og hans evne til å dedusere seg frem til gjerningspersonen. Den klassiske mesterdetektiven, slik vi møter Poirot gjennom Kaptein Hastings øyne og Sherlock Holmes gjennom Dr. Watsons, er detektiv av yrke. Han påtar seg oppdrag fra privatpersoner (såfremt oppdraget virker interessant nok), og vi forstår at hans hovedfokus ligger på selve mysteriet – om det er intrikat og utfordrende nok til å utfordre hans små grå. Han eller hun (som regel han) jobber ofte litt tilbaketrukket og bruker sine evner til å se, lytte og ikke minst tenke, for å finne løsningen på mysteriet eller gåten. Flere mysterier fra denne perioden er såkalte *lukket rom*-mysterier der forbrytelsen er utført i det som fremstår som utrom uten mulighet for forbryteren til å komme seg usett bort.

I den tradisjonelle detektivfortellingen ligger ofte spenningen på det indre plan. Ja, det skjer som regel et mord eller to, men vi slipper gjerne grufulle detaljer rundt gjerning og offer. Ofte er drapet allerede begått når leseren bringes inn i handlingen, og dersom noen skulle bli drept underveis i fortellingen, får vi gjerne kun vite det som kan ha betydning for den videre etterforskningen. Fortellerstemmen i detektivfortellingen opptrer på et vis som en «gentleman»; leseren blir holdt på høflig avstand, og får ikke vite detaljer av privat art med mindre det er helt nødvendig. Spenningen er heller knytta til det mentale spillet mellom detektiven og forbryteren. Hvem er den smarteste av dem? Spenningen ligger altså på hvordan «den geniale lenestolddetektiven» løser mysteriet og avslører gjerningspersonen.

Den klassiske detektivfortellingen har gjerne en mesterdetektiv i hovedrollen. Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* og Agatha Christies *Hercule Poirot* og *Miss Marple* er eksempler på den klassiske detektiven som har inspirert, og som fortsatt inspirerer, utallige krimforfattere. Mesterdetektiven fremstilles som en mesterhjerne, et rasjonelt tenkende geni som gjennom

² Hans H. Skei bruker både «den klassiske detektivfortelling» og «den klassiske detektivromanen» i *Blodig alvor* (Skei 2008: 12 og 24). Jeg velger å holde meg til «detektivfortelling». Hovedgrunnen til dette er at tekstene som inngår i denne undersjangeren ofte er kortere og har i liten grad de skildringer av personer og miljø som vi finner igjen i den hardkokte krimromanen jeg skriver om seinere.

deduksjon og bruk av «de små grå», kommer frem til løsningen på mysteriet. Detektiven samler spor og ledetråder som han, ved hjelp av sine deduktive evner, setter i sammenheng for så å danne seg et bilde av hva som har skjedd. Detektivfortellinger som handler om å sette sammen spor som biter i et større bilde, kalles også puslespillkrim.

Detektiven har gjerne en følgesvenn; August Dupin har «jeg-fortelleren», Sherlock Holmes har Dr. Watson, Hercule Poirot har Kaptein Hastings, som alle fremstår som litt enkle, som en slags motvekt til mesterhjernen. I nettopp disse kanskje aller mest kjente detektivseriene, er det også følgesvennen som har fortellerstemmen, og det er gjennom ham vi lærer detektiven å kjenne. Kontrasten mellom mesterhjernen og hans assistent blir kanskje ekstra tydelig gjennom assistentens stemme; detektiven fremstår nærmest som overmenneskelig. Leseren er nok ikke intellektuelt på høyden med detektiven, men hun er i hvert fall ikke, heldigvis, like bakpå som følgesvennen.

Gudleiv Bø skriver om den klassiske detektivfortellingen at handlingen gjerne blir lagt til steder som er klart isolerte fra omverdenen, til steder som ligger tilbaketrukket, borte fra den kaotiske og uoversiktlige virkelige verden. En grunn til dette er at forfatteren på den måten slipper å ta hensyn til de samfunnsmessige (og andre forstyrrende) problemene i verden rundt og utenfor. Samtidig gjør det også at detektiven uforstyrret kan vie sin tid og oppmerksomhet til å bruke sine små grå uten avbrytelser, eller til «distansert intellektuell leik» som Bø beskriver det (Bø 1995:13). Det er rett og slett ikke plass til action og ytre spenning i detektivens verden. Fokuset er på detektiven, og både Poirot og Holmes er eksentriske, selvsentrerte mesterhjerner som nok anser seg selv som verdens midtpunkt, i hvert fall som intellektuelt overlegne alle andre. De kan ikke og trenger ikke å forholde seg til verden utenfor med mindre den har direkte tilknytning til oppklaringen av et mysterium. Og det tar forfatteren hensyn til. Derfor er heller ikke den klassiske detektivromanen samfunnsbevisst eller opptatt av å være samfunnskritisk eller samfunnskommenterende.

Skildringer av miljø og setting har ofte liten plass i detektivfortellingen, og det vi får vite om sted og tid er gjerne direkte knytta til handlingen eller har betydning for oppklaringen av mysteriet. Vi ser at detektiven gjerne fremstår som en tilskuer til verden mer enn en deltaker – han observerer, tenker og trekker konklusjoner; han kunne oppklare mysterier uten å forlate lenestolen sin om han bare ble presentert for alle opplysningene i en sak. For selv om Sherlock Holmes bor midt i London sentrum, lever han et tilbaketrukket liv i sin leilighet i

Baker Street. Også Poirot lever et tilsynelatende rolig og tilbaketrukket liv i sin by-leilighet, men hans tydeligste tegn på «utenforskap» er at han er utlending – en belgier i England, og vi ser at de to mesterdetektivene oftest blir oppsøkt hjemme av mennesker som trenger deres hjelp.

2.1.3 Den hardkokte kriminalromanen

Fra rundt 1930 finner vi i Amerika en ny måte å skrive krim på som er blitt kalt den «hardkokte» skole. Begrepet «hardkokt» («hardboiled») blir også brukt om annen mellomkrigs litteratur, men i dag er det vanligst å tenke på krim når vi hører dette begrepet. Forfattere som Dashiell Hammett og Raymond Chandler var sentrale i utviklingen av den hardkokte kriminalromanen. Hammett med *The Maltese Falcon* (1930) regnes som grunnlegger, men Chandler, skaperen av privatdetektiven Philip Marlowe, er mer berømt.

Den hardkokte sjangeren er en langt mer realistisk og til dels samfunnskritisk sjanger sammenlignet med (den britiske) detektivfortellingen. Her blir gjerne livet rundt detektiven, altså miljøet, skildret mer detaljert, og vi får et mer nyansert bilde av detektiven som en ekte person i den virkelige verden. Detektiven eller etterforskeren fremstår mer som en deltaker i handlingen, og ikke kun som en tilbaketrukket tilskuer. I den hardkokte krimmen er «språket røffere, og etterforskerne mer realistiske og kyniske. Det nye består også i at detektiven ikke bare er hovedperson og helt, men også romanens jeg-forteller» (Skei 2009:16).

Den hardkokte kriminallitteraturen har altså en mer realistisk tilnærming til lovbrudd og etterforskning. Etterforskeren skildres gjerne som en einstøing, en ensom outsider som alene kjemper for å bevare et snev av moral i samfunnet. Den hardkokte helten skal være en ærlig mann i en uærlig verden. Der den klassiske detektivfortellingen fokuserer på den logiske løsningen, sentrerer den hardkokte krimmen mer rundt avsløringen av samfunnets løgner og korrupsjon. Den hardkokte etterforskeren stiller opp for og hjelper de svake i samfunnet selv om han ofte fremstilles som relativt uinteressert i andre mennesker. Han har en moral som ofte leder ham til selv aktivt å skape rettferdighet når rettssystemet mislykkes. I motsetning til den klassiske detektiven, som sjelden befinner seg i veldig farlige situasjoner, kommer den hardkokte etterforskeren gjerne opp i mer dramatiske konfrontasjoner.

Handlingen i den hardkokte krimmen foregår som regel i storbyen, med storbyens setting og muligheter – flere mennesker åpner opp for flere mulige mistenkte og også flere typer

kriminalitet. Vi ser for eksempel at organisert kriminalitet ofte gjør seg gjeldende i denne krimsjangeren. Samtidig ser vi at den hardkokte krimsjangeren i mye større grad har en ytre spenning med mer action – etterforskeren er tilstede der det skjer, ofte i situasjoner han går inn i med livet som innsats.

Både den klassiske detektivfortellingen og den hardkokte kriminalromanen har stramme rammer for oppbygging og innhold. Men der den klassiske detektivfortellingen tillater få krumspring i formel eller mønster, åpner kriminalromanen for en noe større frihet.

«Hovedkjennetegnet i detektivromanen er detektiven, i krimlitteraturen generelt etterforskere av forskjellige slag» (Skei 2008:17).

2.1.4 Politiromanen

Utover 1950-tallet utviklet kriminalromanen seg videre, og politiromanen og spionromanen så dagens lys. Amerikaneren Ed McBain regnes gjerne som skaperen av den moderne politiroman. I politiromanen går fokuset fra privatdetektiven som tidligere stort sett har handlet på egenhånd, til å følge et helt politikorps eller -distrikt. Her skildres altså en større gruppe politifolk, for eksempel et lag eller en avdeling på politihuset, gjerne med en hovedperson som går igjen gjennom serien.

I politiromanen står gjerne selve politiarbeidet i sentrum av handlingen, og karakterene vi møter jobber stort sett i team. Det blir gjort et poeng ut av at detektiven (fortellingens hovedperson) er del av et større kollektiv, og at han eller hun ikke kan løse mysteriet helt på egenhånd. Hver og en har sine egne spesialområder eller spesialkompetanser og sitt unike privatliv. De samarbeider og utfyller hverandre. Med dette får samarbeid og samhold fokus; selv om politiromanen ofte har forskjellige politibetjenter i sentrum i de ulike historiene, ser vi at de har en felles gruppetilhørighet – de tilhører det samme politidistriktet.

Politiromanen er ofte mer samfunnskritisk, i den forstand at den «problematiserer drag ved lovgjeving, rettsvesen eller samfunnet meir allment» (Bø1995:15). Den fremstår oftest også som mer realistisk, i det den forsøker å gi et mer sannferdig bilde av faktisk politiarbeid. Mange av de mest populære krimseriene i Norge i seinere tid har en hovedperson som er ansatt i politiet, f.eks. Hanne Wilhelmsen-serien til Anne Holt, Jo Nesbøs bøker om Harry Hole og Jørn Lier Horsts serie om William Wisting.

Måten politiromanen er bygd opp på, rundt et politikammer med flere etterforskere som kan etterforske ulike forbrytelser på samme tid, gjør at en kan følge flere fortellinger om ulike forbrytelser parallelt. Dette gjør at politiromanen også passer godt til TV-serieformatet. Anerkjente og populære TV-serier hvor handlingen er basert rundt et politikorps eller -distrikt er bl.a. *NYPD Blue*, *The Shield* og *The Wire*. Sistnevnte er blitt sammenliknet med Ed McBains politidistrikt 87th Precinct.

Politiromanen, sammen med den hardkokte krimmen, danner et naturlig forbilde for svenske Sjöwall og Wahlöös romaner om Martin Beck, som regnes som den kanskje beste krimserien i nordisk litteratur, iallfall den mest innflytelsesrike. Serien på ti bøker, utgitt 1965-1974, har mye av æren for at nordisk krim har den status den har i dag, også på verdensbasis. I dag ser vi for eksempel at nordisk noir er blitt et eget begrep som på det internasjonale bokmarkedet omfatter kriminallitteratur fra Norden.³

Også tv-krim har gjort suksess som nordisk noir, og vi ser at tv-serier som norske *Lilyhammer* (2012-2014) og *Mammon* (2014 og 2016), og spesielt det dansk-svenske samarbeidsprosjektet *Broen* (2011-) har gjort seg bemerket også på det engelsktalende markedet. Jo Nesbøs roman *Snømannen* (2007), som er den syvende boka i serien om politimannen Harry Hole fikk en engelskspråklig filmatisering i 2017, og nå våren 2019 kan vi følge tv-innspillingen *Wisting* som er en tv-serie basert på de to første bøkene i Jørn Lier Horsts serie om politimannen William Wisting. At en amerikansk skuespiller som Carrie-Anne Moss har takket ja til å spille i serien, understreker statusen nordisk krim har i dag.

Jeg vil komme noe tilbake til undersjangerne, men foreløpig vil jeg benytte *kriminallitteratur* som samlebetegnelse for både den klassiske detektivfortellingen, den hardkokte kriminalromanen, politiromanen og de andre undersjangerne. Skei mener at den klassiske detektivfortellingen danner grunnmønsteret i alle kriminalfortellinger: «(...) for meg leverer den (formelen) først og fremst grunnstrukturen i kriminallitteraturen overhodet (...) jeg mener detektivfortellingen gir et grunnleggende mønster for plottingen av kriminallitteraturen overhodet» (Skei, 2008: 26).

³ Kilde: <https://snl.no/kriminallitteratur>

2.2 Leseren og kriminalromanen

I love detective novels because, like a favourite dish, you always know what you're going to get, but you never know quite how it's going to be served up. - Rohan Gavin

Krimsjangeren er en svært populær sjanger, og den er velkjent for de aller fleste av oss. Den er en formelsjanger, nesten like kjent som eventyrsjangeren, og man trenger ikke å ha lest mange krimbøker eller sett mange krimserier på tv for å vite hva det går i.

Gjenkjenningsaspektet er stort, og for mange er dette mye av grunnen til at sjangeren appellerer – vi veit hva det går i, vi veit hva vi får. «Til grunn for en litterær sjanger ligger et knippe av sosialt etablerte vaner, normer og forventninger, mange av dem halvbevisste eller ubevisste.» (Svensen 2001: 53)

De fleste vil antagelig velge en kriminalfortelling for underholdningens skyld. Slik er gjerne vår natur – vi leser ofte for moroa eller spenningen. Og leseren har en forventning til boka hun velger. Et viktig element for at leseren skal bli underholdt, er at boka holder på interessen hennes, og en viktig funksjon er at kriminalromanen skaper *spenning* for leseren. Plottet må fenge og være så spennende at hun ikke vil legge fra seg boka før mysteriet er løst. Interessen for og gleden av å lese kriminallitteratur henger nok tett sammen med hvordan forfatteren lar detektiven avsløre forbryteren og motivet bak forbrytelsen. Avsløringen er som regel svært overraskende og uventet, og det er et viktig kriterium for kriminalromanen – løsningen må ikke ligge for tydelig opp i dagen.

Mysteriet er det grunnleggende i teksten og i leseopplevelsen – leseren synes det er spennende å følge med på detektivens søken etter løsningen på mysteriet, og vil samtidig selv prøve å nøste opp de løse trådene. Det er noe grunnleggende i oss mennesker som fascineres av og trekkes mot det mystiske og uoppklarte. En del av spenningsskapingen handler også om en følelse av *spill*, *gåte* eller *konkurrans*e. Teksten kan invitere «leseren til å delta i eit slags detektivarbeid» (Birkeland, Mjør og Teigland 2018:21). Det dreier seg om at leseren må ha real mulighet til å finne løsningen før detektiven gjør det, at sporene må vises frem samtidig som de må skape såpass mye forvirring at leseren ikke forstår at sporet er viktig – for hun ønsker jo ikke å se løsningen for tidlig, da går hun glipp av spenningen og overraskelsesmomentet.

Flere har pekt på at kriminallitteraturen også har en moralsk dimensjon; handlingen byr på moralske valg, muligheter til å velge eller velge bort visse verdier. I en underholdende sjanger som krim, skal ikke handlingen kreve for mye av leserens moralske refleksjon. Likevel finnes det noe enkelt og grunnleggende som har med rettferdighetssansen vår å gjøre – vi ønsker at det skal være slik at den slemme er slem og den snille snill. Vi finner i flere bøker om Hercule Poirot eksempler på at detektiven har en slags egen moral, en egen tolkning og forståelse av begrepet rettferdighet. Vi ser for eksempel i *Mord på Orientekspresen* (1934) at Poirot ikke ønsker å hjelpe en mann som oppsøker ham for beskyttelse, kun fordi han synes mannen fremstår som en usympatisk type. Når så mannen blir drept, og Poirot oppklarer mordet, lar han med viten og vilje de virkelige gjerningspersonene gå fri. Dette fordi han gjennom sitt arbeid med å oppklare drapet har funnet ut at offeret tidligere har begått et fryktelig barnedrap, og at det er dette selvsamme drapet som nå er årsak til at offeret selv er drept.

Vi vil ikke at det skal gå galt med en som vi har sympati med. Vi vil at det skal gå den sympatiserende part godt. Og vi liker ideen om at den slemme får sin straff. Men som sagt, når vi leser krim, forventer vi egentlig ikke å måtte *ta stilling* til etiske eller moralske dilemma. Vi vil bare finne løsningen på et mysterium. Vi forventer en happy ending – for alle involverte parter.

Der er den klassiske detektivfortellingen tydelig – spenningen ligger mest på det indre, intellektuelle eller psykologiske plan, og vi får vite lite om de involverte parter bortsett fra det som har betydning for oppklaringen av mysteriet, og hva de sier og gjør. Om noen av de involverte er dypt ulykkelige eller står i et umulig dilemma slipper vi oftest å forholde oss til det.

Ola A. Hegdal skriver at «denne typen litteratur skal kunne fungere som flukt fra den traurige røynda» (i Elgurén og Engelstad 1995: 40,41). Også Gudleiv Bø bruker begrepet «fluktlitteratur» om kriminalromanen, og med det tenker han nok at leseren «flykter» inn i historien, bort fra virkeligheten, at hun for en stakket stund får fri fra sin virkelighet med alt av bekymringer og plikter som ligger der, og at hun leser seg inn i et univers som oppleves som mer oversiktlig og trygt. Trygt fordi hun vet at i kriminallitteraturens univers vil det vonde – drapet – rettes opp og rettferdigheten vil skje fyllest. Nettopp dette kan vi være trygg på når det gjelder kriminallitteraturen – forbrytelsen blir oppklart, og offeret får sin oppreisning - forbryteren blir straffet.

3.0 Kriminallitteratur for barn

I det følgende vil jeg se nærmere på hva kriminallitteratur for barn er. Jeg vil først avklare selve begrepet «barnekrim», før jeg kommer inn på typiske trekk ved denne litteraturen. Jeg vil deretter gi en historisk oversikt over barnekrimmens historie, for så å gå nærmere inn på hva som kjennetegner barnedektiven, setting og spenning i barnekrimmen, samt tematikk i krim for barn og unge. Jeg vil så avslutte teoridelen med den humoristiske krimtradisjonen.

3.1 Barnekrim – hva er det?

Selve begrepet barnekrim krever en nærmere gjennomgang. I denne oppgaven velger jeg nokså konsekvent å bruke «barnekrim» som motstykke til «voksenkrim». Det betyr at jeg bruker begrepet så vidt at det også favner kriminallitteratur som er skrevet for ungdom. Ungdomslitteratur regnes som del av barnelitteraturen (Slettan 2014: 9), og det er gjerne glidende overganger mellom hvilke bøker som er skrevet med eldre barn for øyet, og hvilke som er skrevet for ungdom. Nokså enkelt kan vi si at alderen til hovedpersonen i boka gir en grei pekepinn på hvilken aldersgruppe forfatteren har tenkt på når hun har skrevet boka si. «Barn leser gjerne om barn på sin egen alder, eller kanskje aller helst om de som er litt eldre enn dem selv» (Stokke og Tønnesen 2018: 19).

Hovedpersonens alder gir likevel ikke noe fasitsvar på hvem boka er skrevet for. Vi vet at barn og unge er forskjellige, og de vil ha ulike interesser og ulik lesekompetanse. «Ikkje så sjeldan ser ein bøker som synest å famne både barn i ti-tolvårsalderen og ungdomslesarar langt oppover i tenåra» (Slettan 2014:10).

I noen bøker kan også hovedpersonen være voksen. I slike bøker er gjerne den voksne hovedpersonen en enkel karakter «som i liten grad utvikler seg» eller «som oppfører seg ganske barnslig» (Stokke og Tønnesen 2018:19). Hovedpersonen kan også være for eksempel et dyr, eller, som vi blant annet ser i serien om *Purriot*, en grønnsak. Denne typen bøker kan glede lesere i alle aldre, og regnes da gjerne som allalderlitteratur. Vi ser i slike bøker at hovedpersonens alder ikke er det avgjørende, men heller hvordan karakteren vekker interesse og gjenkjennelse hos barneleseren.

Barnekrimmen, som *Norsk Barnelitteraturhistorie* kaller kriminalbøker for barn, er den mest produktive av spenningsjangerne, og har røtter tilbake til 1930-tallet (Birkeland, Risa og Vold 2018: 455). Den er formmessig på mange måter ganske lik kriminalfortellingen for voksne, og Slettan skriver at krimbøker for barn har «trekk fra den klassiske detektivromanen». Samtidig skriver han at den også har trekk som kan minne om den hardkokte krimmen i det «eit behov for spenning og driv (...) (fører) med seg skumle hendingar og nærkontakt med forbrytarar» (Slettan 2018:130). I krimbøkene for barn kjenner vi altså igjen flere trekk fra kriminalfortellingene for voksne.

I denne typen bøker møter leseren ofte en gruppe barn som samarbeider om oppklaringen av mysterier. Birkeland, Mjør og Teigland skriver at seriene kan ha tredjepersonsforteller eller jeg-forteller, men at det er et «barne-vi» som «utforskar, oppdagar og ordnar opp» (Birkeland, Mjør og Teigland 2018:40). Slik får leseren en nærhet til både karakterene og handlingen, hun opplever samholdet dem imellom og at karakterene utfyller hverandre.

Også i barnekrimmen dreier plottet seg om et mysterium og oppklaringen av dette. Historiene i kriminalbøkene for barn er som regel preget av at hovedpersonene møter noe gåtefullt eller mystisk, som gjerne viser seg å handle om noe kriminelt. Dette pirrer selvsagt barnas nysgjerrighet, og deres ønske om å finne ut av dette gåtefulle eller mystiske, fører dem ofte opp i skumle situasjoner. De etterforsker på egenhånd, og blir nesten som amatørdetektiver å regne. Barnedetektivene samler informasjon og undersøker spor, som oftest i det skjulte.

Lars Rune Waage ser handlingsmønsteret i krim for barn som «framovervendt» i kontrast til den «bakovervendte» voksenkrimmen. Med dette mener han at der etterforskeren i krimlitteratur for voksne søker å oppklare en kriminell handling fra fortida, og dermed må søke etter spor og ledetråder som ligger tilbake i tid, vil barnedetektivene heller i sin søken etter å oppklare et ukjent mysterium følge spor og ledetråder fremover. Som regel er det slik i barnekrimmen at barna snubler over noe mystisk. Nysgjerrigheten deres fører dem så ut på eventyr, i oppklaringen av mysteriet som etterhvert viser seg å være en forbrytelse.

I barnekrimmen dreier som regel de kriminelle handlingene seg om vinningsforbrytelser, og sjeldnere om drap. Dette er selvsagt fordi bøkene tross alt er skrevet for et barnepublikum, og man ønsker gjerne å skåne barna fra de verste detaljene (Slettan 2018:131). Til tross for dette, ser vi i krimbøker for litt eldre barn, som f.eks. i *CLUE*-serien til Lier Horst, at

hovedpersonene rett som det er kommer opp i svært farefulle og skumle situasjoner, og at de flere ganger møter på både lik og beinrester, og også voksne skurker som ikke viser særlige skrupler i forhold til at hovedpersonene er barn – de får pistolmunninger rettet mot seg, og blir innesperret uten utsikter for noen gang å komme ut igjen.

Handlingen i barnekrimmen foregår ofte når barna har sommerferie eller skolefri. Og det er nok ikke tilfeldig – da har barna fri, mens de aller fleste voksne er på jobb. På den måten trenger man ikke å sette noe stort spørsmålstegn ved hvordan barna kan opptre som detektiver uten foreldrenes bekymrede innblanding. «Å skrive dei vaksne vekk er ein forteljarstrategi som vi ofte finn i serielitteratur» (Birkeland, Mjør og Teigland, 2018:40). Barna løser mysterier på egenhånd, uten at de voksne blander seg opp i det barna driver med.

3.2 Barnekrimmens historie

Dagens besteforeldregenerasjon, og nok også en del av foreldregenerasjonen, kjenner antagelig igjen krimserier som bøkene om Hardy-guttene, Frøken Detektiv og Bobsey-barna fra den kjente amerikanske skrivefabrikken Stratemeyer. Kanskje var dette deres første møte med krimsjangeren? Datidas forståelsegjøre og litteraturkjennere anerkjente ikke disse seriene i stor grad, og den framstående barnelitteraturforskeren Sonja Hagemann avviste hele krimkonseptet og utelot krimlitteraturen i sin barnelitteraturhistorie. Så seint som i 1970 uttalte hun at den typen bøker var av så lav kvalitet at det ikke var nødvendig å omtale den i det hele tatt: «Mange vil nok savne sin barndoms yndlingsbøker i min fremstilling. En fornyet gjennomlesing av slike bøker vil imidlertid ofte gjøre det klart at det er barnets meddiktende evne som i minnets glans har forlenet dem med kvaliteter de ikke har» (Birkeland, Risa og Vold 2018: 454). Gunnar Staalesen skriver at «Hardyguttene var smusslitteratur, så tilsmusset at bøkene ikke engang fantes til utlån i Bergens offentlige bibliotek» (Staalesen 1995: 173).

Vi ser at denne samme holdningen til masseproduserte billigbøker ble uttrykt i USA allerede på 1880-tallet da etterspørselen etter «Dime novels» ble så stor at man ikke klarte å opprettholde kvalitetssikringen av barnebøkene. Flere barn ble dermed nektet å lese de nye krimbøkene, og måtte gjemme disse unna foreldrene sine (Carpenter og Prichard 2005:152). I USA så de hvor populære detektivfortellingene var, og begynte å legge elementer som var typiske for detektivfortellingene inn i mer etablerte sjangere, for eksempel ved å la Western-helten følge fotspor osv. Etter hvert ble Western-helter gjort om til detektiver, eller «sporhunder» (sst., 146).

Som med kriminallitteraturen for voksne, kan det være vanskelig å sette et helt tydelig eller presist tidspunkt for tilblivelsen av den første barnekrimmen. Flere har påpekt at man i eventyrfortellinger som Charles Dickens *Oliver Twist* (1838) og Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) finner kjennetegn man senere kan se igjen i detektivfortellinger for barn, blant annet kortere sekvenser som er utformet som mysterier.

Stratemeyer-syndikatet ble grunnlagt av Edward Stratemeyer i USA i 1905 og var en skrivefabrikk med skyggeforfattere som masseproduserte barnebøker under felles forfatterpseudonymer. Noen av de mest kjente bøkene som skrivefabrikken utga, var barnekrimseriene om Hardy-guttene, Nancy Drew og Bobsey-barna. Første Bobsey-barnabok kom ut allerede i 1904, mens første boka i Hardy-guttene-serien ble utgitt i 1927. Stratemeyer-syndikatet utgav gjerne to-tre bøker av hver serie i året, og bøkene blir av mange regnet som forlagsverdenens mest suksessrike innen barne- og ungdomslitteratur. Seriene om Hardy-guttene, Nancy Drew og Bobsey-barna ble enormt populære også i Norge, og en undersøkelse om barn og kultur gjort av Norsk kulturråd i 1975, viste at disse Stratemeyer-seriene var blant de mest leste bøkene. (Birkeland, Risa og Vold 2018: 455).

I Storbritannia var det spesielt den engelske forfatteren Enid Blyton som utmerket seg med tanke på barnekrimmen. Enid Blyton skrev enormt mange krimbøker for barn, og også flere serier, men den mest kjente er nok *Fem*-serien. *Fem*-seriens første bok ble utgitt i England i 1942, og serien består av i alt 23 bøker, der Enid Blyton skrev de 21 første, mens den franske forfatteren Claude Voilier skrev de to siste bøkene i serien. I *Fem*-serien møter vi fire barn og en hund, som stadig ramler borti nye mysterier og eventyr. Barnekrimproduksjonen til Enid Blyton kan sies å være et slags britisk motsvar til syndikatlitteraturen i USA.

Når vi skal se på barnekrim i mer hjemlige trakter, må vi først se mot Sverige og Danmark, som begge var tidligere ute enn oss i Norge med å gi ut kriminallitteratur for barn. I Sverige slo «deckaren för barn och ungdom» igjennom på midten av 1940-tallet, og Bergman og Kärrholm omtaler perioden mellom 1946 og 1960 for barne- og ungdomskrimmens gullalder. Gösta Högelins *Ville som detektiv* kom ut i 1942, og forlaget Rabén & Sjögren arrangerte i 1946 en konkurranse om å skrive den beste barnekrimmen. I denne skrivekonkurransen ble det delt førsteplass mellom Astrid Lindgrens *Mesterdetektiven Blomkvist* og Åke Holmbergs *Skuggornas hus*. Barnekrimmens storhetstid var parallell med «den svenska pusseldeckarens guldålder inom vuxendeckargenren» (Bergman og Kärrholm 2011:154).

Ganske samtidig som Högelins barnekrim kom ut i Sverige, ble danskenes svar på Hardy-guttene, nemlig bøkene om *Jan*, utgitt. Serien ble skrevet av Knud Meister og Carlo Andersen i tidsrommet 1942-1964. I den samme perioden skrev Meister og Anderson bøkene om *Puk* under pseudonymet Lisbeth Werner. Der *Jan*-bøkene var «drengbøger» med mysterier og spenning, var intrigene i «pigebøgerne» om *Puk* delvis utløst av mystiske hendelser og delvis av problematikk knytta til livet på internatskole. Med en produksjon på hele 81 *Jan*-bøker og 58 *Puk*-bøker i tidsrommet 1942-1964, kan man nærmest snakke om et dansk motsvar til den amerikanske skrivefabrikken til Stratemeyer.

I Norge fikk vi ikke noen egenprodusert barnekrim før på 1970-tallet, da Gyldendal i 1975 lanserte de første av i alt fire bøker i barnedetektivserien *Groruddalens gribber* (1975- 1977) av Tor Edvin Dahl. I 1982 lanserte Det Norske Samlaget *Sommerset*-serien, en spenningsserie skrevet av psevdonymet John Donner, og flere spennings- og kriminalbøker for barn og unge fulgte, bla. *Pelle og Proffen*-serien til Ingvar Ambjørnsen (1985-1995), som for alvor satte barnekrim på kartet i Norge. I seriene nevnt her er handlingen lagt til konkrete lokalmiljøer (Oslo og Karmøy), og «miljødetaljane (er) ein viktig del av spenninga» (Birkeland, Risa og Vold 2018: 457). Vi ser at disse seriene generelt er mer realistiske enn for eksempel den utenlandske barnekrimmen jeg har omtalt tidligere, og har flere trekk fra den hardkokte tradisjonen. Seriene har også visse samfunnskritiske trekk, og spesielt bøkene om *Pelle og Proffen* tar opp sosiale problemer som for eksempel rusmisbruk, prostitusjon, rasisme og industriforurensning.

Utover 1990- og 2000-tallet begynte flere etablerte forfattere å skrive innenfor krimsjangeren for barn, og serier som Bjørn Sortlands *Kunstdetektivene* (2000-2016), Ingelin Røsslands serie om *Engel Winge* (2008-2010), og Tom Egeland's serie om Robert (2013-) så etter hvert dagens lys. Men det er spesielt Jørn Lier Horst som med sine to krimserier for barn, *Detektivbyrå nr.2* (2013-) og *CLUE*-serien (2013-2019), har stått i sentrum for den barnekrim-bølgen vi har sett i Norge det siste tiåret.

3.3 Barneleseren

«Meistringa i kriminalromanen har med identitet å gjera. Å overvinne vanskar og få anerkjenning for det gjer at ein får større tru på seg sjølv. Samtidig løftar dei fleste krimbøker

for unge fram identitetsproblematikk også gjennom handlingstrådar som ligg ved sida av sjølve kriminalgmysteriet» (Slettan 2014:56).

Alle barn har en drøm om å unnsnippe foreldrenes kontroll, være fri og uavhengig, og denne uavhengigheten møter de hos barna i kriminalfortellingene. For hvordan ellers skulle disse barnedektivene kunne løse alle disse mysteriene, om de ikke var frie, ikke bundet av foreldrenes kontroll. Derfor ser vi at barna ofte er foreldreløse på et eller annet vis – enten er foreldrene døde, i hvert fall en av dem, slik at den andre ikke evner å ha fullt overblikk. Eller de er avgårde på reiser – enten i privat regi eller med jobb. Det er noe av det som appellerer til den barnlige leseren – denne uavhengigheten som barnedektivene har og nyter.

Barn har ofte en vidstrakt rettferdighetssans, og ser gjerne verden mer i svart-hvitt enn det en voksen gjør. I kriminallitteraturen for barn, er det en kamp mellom det gode mot det onde. Barnedektivten er helten som kan ordne opp, og representerer det gode og rettferdige. Og i det krimsjangeren som aller oftest følger et fast mønster, vet leseren at det gode vil vinne til slutt; barnedektivten vil overliste de voksne skurkene, de «onde». J.A. Appleyard formulerer det slik: «(...) to give concrete form to threatening evil and then to assure that it will be defeated» (Appleyard 1994:63). Barnedektivten kan gi håp om at også leseren skal kunne møte motgang i eget liv på en mer konstruktiv og løsningsorientert måte.

Vi ser at barn helt allment finner leseglede i det å finne løsninger på konkrete mysterier eller gåter. Dette blir særlig aksentuert i en sjanger som krim; barnet kan følge sine helter, ta del i sporfinning og kanskje til og med se løsningen på mysteriet før det tydeliggjøres i boka eller fortellingen. I dette ligger en mestringsfølelse som kanskje til og med kan trigge lesevegrerne til å lese videre. Dette kan kobles til barns leseglede og eksistens eller identitet.

Detektivfortellingen har elementer fra flere litterære sjangere, blant annet fra eventyrlige fortellinger (adventure på engelsk). Herfra kjenner vi igjen fantasien om den undertrykte, marginaliserte og ubetydelige (barne)karakteren som gjennom fortellingen får en avgjørende rolle og blir betydningsfull og anerkjent. I det virkelige liv er barneleseren underordna og avhengig av voksne, mens i bøkens verden møter hun en verden hvor identifikasjonsobjektet, helten, barnet, blir betydningsfullt og viktig. I dette erfarer hun at også hun kan være betydningsfull. «The adventure story is the imaginary fulfilment of the wish to be significant» (Grenby 2014:174).

Også J.A. Appleyard understreker i sin teori om barneleseren hvordan hun i møte med teksten kan oppleve at den virkelige verden som hun prøver å finne ut av og finne sin plass i, til tross for at den kan virke uoversiktlig og skremmende, kan være et sted hun kan mestre: «(A) main reward of reading fictional stories at this age (6-12 år) is to satisfy the need to imagine oneself as the central figure who by competence and initiative can solve problems of a disordered world» (Appleyard 1994: 59).

Som regel er forbryterne i barnekrimmen voksne, og barna er nok underlegne skurkene i fysisk styrke. De har ingenting å stille opp med mot voksnes rå muskelkraft, men de kommer seg alltid unna til slutt, som regel ved bruk av list og mental styrke, eller ved hjelp av sin evne til å skaffe seg medsammensvorne venner som kommer dem til unnsetning i siste øyeblikk. Det faktum at de voksne skurkene faktisk må gå til det skritt å jakte på og ofte fange barna, underbygger bare for leseren hvor betydningsfulle disse barnedektivene er, og hvor viktig det er for skurkene at de ikke får fortsette sin detektivvirksomhet. I barnekrimmen overvinner barneheltene de voksne skurkene, og på den måten blir de overlegne selv den sterkeste forbryter. «Heroiske handlingar som dette kan gi lesaren håp om å takle konflikhtar i eige liv» (Birkeland, Mjør og Teigland 2018: 95).

Der barnet i den virkelige verden kan føle seg liten og ubetydelig, ja, kanskje til og med usynlig i noen sammenhenger, vil hun i barnekrimmen møte barn – som regel hovedpersonene - som gjennom oppklaringen av mysterier oppnår anerkjennelse hos de voksne – de mestrer og lykkes. «The continually reenacted victory of the heroes and heroines of juvenile narratives assures the young reader that the adventure of travelling into the world and meeting its challenges can have a happy ending» (Appleyard 1994: 63).

Vanligvis møter vi barnedektiv i kriminallitteraturen skrevet for barn, og disse barna fungerer som helter for leseren. Heltefortellingene møter et grunnleggende behov hos barn for å få organisert verdier – «to get the Right side and the Wrong side clear» (Slettan 2018:133). Alle forventinger man har til fortellingen oppfylles i det dette er formellitteratur. Skurken skal tas, og helst også få sin straff, og det gjør han (Skei 2008: 9).

Derfor er nok detektivsjangeren kanskje det tydeligste forbildet for barnekrimmen. For barn har en voldsom rettferdighetssans, og fordi de er uskyldige og uerfarne, opplever de verden i

svart/hvitt. Hos dem ligger den primitive lysten på rettferdighet helt oppe i dagen. For dem er noe enten rett eller galt, og den som har gjort noe galt fortjener straff. Derfor må skurken være slem. Et barn kan ikke få vite noe særlig om omstendighetene rundt, eller hva som har gjort at skurken har endt opp som skurk.

Barn er harmløse, marginaliserte, og det er antagelig deres viktigste ressurs som etterforskere. (Gavin og Routledge 2001:68). Dette kan ha en gjenkjennelesverdi for barneleseren; hun ser at selv om barn ofte kan bli undervurdert av voksne, kanskje til og med være usynlig for voksne i mange sammenhenger, er det barnedetektiven som vinner. Barneleseren får opplevelsen av at barn kan utrette noe stort, kan utspille de voksne skurkene, overliste dem til tross for at de er mye mindre, marginaliserte, og dette kan gi barneleseren håp og tro på at hun betyr noe, og at hun selv har en viktig egenskap i det å være liten, i å være barn. Kanskje opplever barnet en egenverdi i kraft av å være barn?

3.4 Barnedetektiven

(...) sannheten er at han (amatøren) er en geskjeftig nysgjerrigper som elsker å blande seg opp i ting som ikke angår ham. - W.S. Maugham

Deres litterære funksjon er ikke desto mindre den samme. De er problemløserne; de som til slutt setter alle ting på sin rette plass, gir oss innsikt og kunnskap og (som oftest) sørger for at «rettferdigheten skjer fyldest». – Gunnar Staalesen

I barnekrimmen gjenkjenner vi trekk fra karakterene i kriminallitteraturen for voksne, og tydeligst ser vi nok trekk fra den klassiske detektivfortellingen; hovedfokuset ligger på å finne og følge opp spor og ledetråder som kan føre barnedetektivene til oppklaringen av mysteriet. Heltene er her nesten alltid barn selv, og disse barnedetektivene opererer sjelden alene. Oftest er de en gruppe bestående av to eller flere barn, og gjerne også en hund, som nærmest ramler over mystiske hendelser som seinere viser seg å være del av et lovbrudd. Her utfyller barna i gruppa hverandre med sine egenskaper, og når de samarbeider, klarer de å finne løsningen på mysteriet.

Nå er det slik at barn i mye større grad enn voksne kan henge sammen uten å vekke mistanke hos andre, og kanskje nettopp i kraft av å være en vennegjeng virker de som usannsynlige «motstandere» for kriminelle voksne. Og nettopp dette at barn blir undervurderte av voksne,

gjør at de ikke blir lagt merke til, og de voksne forbryterne vil ikke være så forsiktige med hva de sier og gjør med barna i nærheten. Barnet er ansett som usynlig og uskyldig, og i stor grad også ubetydelig av voksne – de er marginaliserte. Vi kan videre si at barna bruker detektivprosessen til å overvinne marginaliseringen, og blir med det synlige og betydningsfulle i de voksnes øyne (Gavin og Routledge 2001:70).

Barn er nysgjerrige av natur, og det er vel nokså selvklart at de vil prøve å undersøke, å nøste opp i mysteriene de kommer over. Heltene er nærmest utelukkende ressurssterke og uredde barn som i kraft av å være nettopp barn, og derfor undervurdert av voksne, helt ubemerket kan følge etter og skygge de mistenkte, spionere og lytte til andres samtaler, og på den måten samle spor og bevis i saken. De må være snartenkte og klartenkte – med mesterdetektivens rasjonelle tankegang og tekniske nøyaktighet. Minimum en av dem er som regel opptatt av og oppdatert på tekniske, og bruker gjerne mobiltelefonen sin til både lydopptak, fotografering og til å søke etter informasjon, i tillegg til å bruke andre funksjoner som lommelykt og innebygd kompass.

Barna opptrer som detektiver, men oppfattes gjerne ikke som det av resten av samfunnet i fortellingen. I hvert fall ikke hvis fortellingen skal fremstå med et snev av realisme – det er ikke realistisk at voksne skal anerkjenne barn som detektiver, selv om vi finner eksempler på det i f.eks. Martin Widmark og Helena Willis' bøker om *LasseMajas detektivbyrå*.

Samtidig som de fleste kriminalfortellingene for barn gjerne fremstår som realistiske, ligger det en slags herlig dobbelthet i dette; at barnet på den ene siden er undervurdert av voksne, og på den andre siden i barnekrimmens verden så ofte får operere fritt og uten voksnes tilsyn. Barna påtar seg rollen som samfunnets beskyttere, forsvarere av moralske verdier, og på den måten tar de ansvar for noe som de voksne av ulike grunner ikke klarer å ordne opp i uten barnas. Ved å opptre som detektiver, påtar barna seg en rolle som er både ansvarsfull og kanskje farlig, en rolle som egentlig skal være forbeholdt voksne. På samme tid er barnedetektivrollen også forbundet med vennskap og lek. Fordi barna er marginaliserte, er det helt naturlig for dem at de må samarbeide – de er ulike typer som utfyller hverandre godt, og som ved å legge sammen sine forskjeller og spille på disse, utgjør en kraft som kan overliste og bekjempe selv den skumleste kriminelle lovbryter.

3.5 Spenning

En av de viktigste grunnene til at mange leser kriminallitteratur, er at det er spennende. Spenningen i den klassiske detektivfortellingen ligger som jeg skrev tidligere, mest på det indre planet; den handler om hvordan mesterdetektiven ved hjelp av sin logiske og deduktive sans oppklarer mysterier. Men i den hardkokte tradisjonen, og i de aller fleste undersjangerne av kriminallitteraturen som har kommet seinere, ligger spenningen vel så mye, og også gjerne mer, på handlingsplanet. Dette ser vi igjen i barnekrimmen. Vel har den trekk fra detektivfortellingen, men som Slettan skriver: «Ytre spenning og dramatikk er viktig for appellen til lesarane, og pregar derfor også dei fleste kriminalromanane. Og sidan barn ikkje kan opptre som vaksne detektivar, kjem dei mest i berøring med kriminaliteten i spennande situasjonar.» (Slettan 2018: 129)

I følge Åsfrid Svensen er spenningen i en fortelling «knyttet dels til *konflikt*, dels til *fare*» (Svensen 2001: 114). Samtidig påpeker hun at for at handlingen skal oppleves som spennende, er ikke konflikt eller fare nok i seg selv – «*uvisshet* om hvordan det går, er en helt nødvendig forutsetning for spenning» (sst.). Krimsjangerens konvensjoner om en oppklaring og vissheten om at seriehelten, detektiven, vil overleve for å løse både denne gåten og neste mysterium, gjør at leseren vet at det vil gå bra for helten. Men vi vet ikke hvordan det skal skje, og heller ikke «*hvor mange og hva slags forhindringer som må overvinnnes før løsningen er nådd*» (s.st.). Derfor opplever vi uvisshet selv om vi regner med at det skal gå bra til slutt. Svensen skriver at det er viktig at slutten ikke kommer for fort. «Det gjeld å skape uvisse og få til ei spenningsskapande utsetjing, såkalla *suspense*», som Slettan formulerer det (Slettan 2014: 53).

Vi kan nok tenke oss at voksne og barn vil oppleve denne uvissheten og utsettelsen av slutten ulikt – en voksen har antagelig bedre utviklede leseferdigheter og tålmodighet, mens barneleseren nok ikke kan vente altfor lenge før hun får vite hvordan det går videre. I lengre tekster, som kriminalfortellingene gjerne er, må flere situasjoner bindes sammen. Ofte stiger spenningen gradvis gjennom handlingen, eller den går i bølger. «Den endelige utløsningen kommer mot slutten, men før det får vi ofte flere mindre spenningstopper med klimaks og omslag» (Svensen 2001:115). Frem mot slutten møter handlingsforløpet på hindringer. Disse gjør at fremdriften i fortellingen går saktere, samtidig som hindringene er med på å øke spenningen.

En måte forfatteren kan skape uvisshet, og dermed utsette spenningen, på, er ved å legge inn en *cliffhanger*-effekt. Da tar teksten en pause ved å forlate en spennende scene, gjerne mens det er som mest dramatisk, før vi får vite fortsettelsen. Dette kan skje for eksempel ved å avslutte et kapittel midt i en cliffhanger-scene, slik at leseren må begynne på neste kapittel for å få vite hvordan det går videre. En annen måte å skape denne effekten på, kan være å skifte til en parallellhandling eller ved å skifte synsvinkel.

I tillegg til konflikt og fare trekker Svensen inn «den ubestemmelige, angstpregede *uhyggestemningen* som vokser ut av gåtefulle og dystre omgivelser» (sst., 117), som grunnlag for spenning i en tekst. Denne uhyggestemningen kan være knytta til skildringer av steder eller personer, men også til situasjoner der hovedpersonen er i fare. ser vi nok først i den hardkokte krimtradisjonen.

Den klassiske detektivfortellingen etablerte seg i en periode der den romantiske skrekkfortellingen sto sterkt litterært, og vi kan også i kriminallitteraturen se spor etter virkemidler fra skrekk-sjangeren. Det som kanskje særlig skiller Poes *Murder in the Rue Morgue* fra for eksempel Agatha Christies detektivfortellinger, er voldsomheten i drapene i førstnevnte novelle, og også skildringene av hvordan voldsomhetene viser seg på åstedet og ofrene, er preget av skrekken.

3.6 Barnekrimmens setting

Setting handler om tid og sted for handlingen i bøkene, altså når handlingen finner sted, og hvor. I kriminallitteraturen for voksne ser vi at den klassiske detektivfortellingens setting ofte er lagt til den engelske landsbygda, mens vi i den hardkokte krimmen møter storby-settingen. Hver av disse to settingene har sine særtrekk som underbygger hvordan personene og forbrytelsene fremstilles. Skildringer av setting i den klassiske detektivfortellingen har ofte en mer praktisk funksjon, nemlig å belyse hva som har skjedd og hvor og når. Samtidig fremstår den rurale landsbygda som et sjarmerende og fredelig lite sted med få mulige ofre og forbrytere. Nettopp i en slik pittoresk setting vil selve drapet nok oppleves som et ekstra overraskende og brutalt angrep på stedet og menneskene som bor der, og det understreker på et vis det «umulige» ved drapsgåten.

Den hardkokte tradisjonen utviklet seg i USA under depresjonåra, og settingen speiler gjerne dette og underbygger samtidig det mer realistiske preget; storbyen skildres som mørk og

dyster, og åpner med sitt tempo, sine skitne, bråkete gater og enorme høyhus for grovere forbrytelser og flere mulige og mer brutale forbrytere. Byen er gjerne drevet av korruperte politikere og farlige gangstere, og storbyens høypuls underbygges her av et grovere språk og tydeligere skildringer av samfunnets elendighet. Raymond Chandler uttrykte at verdenen de hardkokte forfatterne skildret var «not a very fragrant world, but it is the world you live in.»⁴ Gjennom skildringene, og i kontrast til dem, fremstår den hardkokte detektiven som en ærlig og rettskaffen mann mot alle odds.

Omgivelsene og miljøet rundt personene har betydning i kriminallitteratur for både voksne og barn. For at vi som lesere skal få en oversikt og virkelig føle at vi har muligheten til å delta i jakten på forbryteren, trenger vi å ha et klart bilde av hvor hendelser finner sted, hvordan miljøet og naturen er, og hvilke muligheter som ligger der i forhold til mysteriet og forbrytelsen som skal oppklares, både med hensyn til sted og personer.

Bruken av kart er ikke fremmed for kriminallitteraturen, og knyttes historisk særlig til perioden som kalles «Gullalderen» i voksenkrimmens historie, nemlig perioden ca.1920-1930 som særlig er representert av eksempler på den klassiske detektivfortellingen. Blant annet finner vi både plantegning for huset og kart over området hvor handlingen utspiller seg i tillegg til kart over åstedet for drapet i Agatha Christies aller første bok om Hercule Poirot, *The Mysterious Affair at Styles* (1920)⁵, og i *Murder on the Orient Express* (1934), hvor settingen hovedsakelig er satt om bord på et tog, finner vi en plantegning for togsettet og kupeene med en oversikt over hvem som sover hvor. Nina Goga skriver at det også var svært vanlig å utstyre krimbøker med kart i amerikanske pocketbøker på 1940- og 50-tallet.

Vi ser også flere eksempler på at leserens ønske om oversikt også med hensyn til setting blir hensynstatt i kriminallitteratur for barn i dag. Et eksempel vi ser gå igjen i flere detektivserier, er kartet. *LasseMajas detektivbyrå*, *Detektivbyrå Nr.2*, *Kunstdetektivene* og *CLUE* er noen eksempler på kriminalserier for barn hvor vi finner vi kart. Nina Goga har sett nærmere på dette i artikkelen *Kart og krim. Litterære kart og steders betydning i krimserier for barn*. Hun mener at kart i krimbøker for barn fungerer som en visualisering av landskapet personene

⁴ Kilde: <https://www.encyclopedia.com/media/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/hard-boiled-detective-fiction> (15.05.19)

⁵ Vi finner flere eksempler på dette, også i bøker av andre forfattere fra denne tiden. (Kilde: <https://bookriot.com/2015/09/28/grounds-for-murder-maps-and-floor-plans-in-mystery-novels/> 05.05.2019)

beveger seg i samtidig som det hjelper leseren «å plassere sentrale steder i karakterens liv i forhold til hverandre» (Goga 2014: 2). Goga skriver også at «visuell og verbal stedsfremstilling (egner) seg godt som stemnings- og spenningsforsterkende element i krimfortellinger» (sst., 3).

Slettan skriver også om settingens betydning i barne- og ungdomslitteraturen (Slettan 2014: 54-55). Han skriver at settingen i barnekrimmen er viktig for spenningen, og at «alle slags former i settingen som har eit spenningspotensial, vil vere interessante». Han trekker frem at «den konkrete utforminga av rommet rundt personane opnar for spennande situasjonar», og skriver videre at «eit typisk trekk er for eksempel *grensemarkeringar*». Grensemarkeringer kan være ei konkret dør i et falleferdig hus eller inngangen til ei grotte, men det kan også gjelde grensa mellom det som er skjult og det som ligger åpent, det som er ukjent og det som er kjent, det som er farlig og det som er trygt osv. Ofte ser vi at settingen er med på å bygge opp kontraster i handlingen – lyset fra sola og den friske lufta utenfor mot mørket og den innestengte lufta inne i grotta, det stabile og tilsynelatende trygge fastlandet mot bølgene og det uforutsigbare, mørke havet. Også dette er grenser som underbygger spenningen og atmosfæren i kriminalromaner.

Vi kan også tenke oss en grensemarkering mellom det som er «hjemme» og det som er «borte» i barnekrimmen. Hjemme kan da være det fysiske stedet som fungerer som hjem for detektiven og hans eller hennes familie, i motsetning til borte som kan være enten i et helt annet land eller by, eller ute i naturen eller hos naboen. Ofte ser vi i kriminallitteraturen at hovedpersonene har et hovedkvarter som vi også kan se som en representasjon på «hjemme». Der den voksne detektiven eller etterforskeren gjerne har enten en leilighet eller et eget kontor på jobb som brukes som hovedkvarter, har også mange barnedetektiver et eget sted som er deres egen trygge base. I hovedkvarteret har de et fast møtested skjerna fra foreldre og andre utenforstående. Det er her barna samles når de skal snakke sammen om hemmeligheter og mysterier som de voksne ikke skal høre om, eller de trekker seg tilbake for å tenke. Vi ser også flere eksempler på at det er her de oppbevarer spor og bevisgjenstander, og at de også kan ha en mer detaljert etterforskningsoversikt her, som kan vise personer og hendelser og deres sammenheng med hverandre. Denne måten å organisere offer, vitner, mistenkte, spor og bevis på, kjenner vi særlig igjen fra etterforskningstavler i tv-krim.

3.7 Tematikk i barnekrimmen

I den klassiske detektivfortellingen er selve plotet, altså det å oppklare kriminalmysteriet, hovedtemaet. Denne interessen for plotet fører gjerne til at personenes kompleksitet tones ned i og med at rollen deres på et vis er å tjene plotet, altså å oppklare forbrytelsen. Slik får de gjerne preg av å være mer typetegninger, nesten som brikker i et spill. Det samme ser vi igjen i barnekrimmen; også her blir gjerne personene forenkla fordi målgruppa er barn. Likevel kan vi som jeg har nevnt tidligere, si at barnedektivenes evner til å mestre utfordringene de møter, er et viktig tema som en kan tenke seg at appellerer til barneleseren.

I krim for ungdom finner vi den samme mestringsmatikken, men her ofte med et større eksistensielt alvor. Her handler det ofte i større grad om å søke en selvstendig identitet, i en løsrivelsesprosess fra barndommen. Slike eksempler finner vi for eksempel i Ingelin Røsslands bøker om Engel Winge og Ingvar Ambjørnsens krimbøker om Filip Moberg. I krimbøker retta mot ungdom ser vi også eksempler på at andre temaer som ungdom er opptatt av, bringes inn, som for eksempel vennskap og romantikk.

Slettan skriver at krimlitteratur har en moralsk dimensjon ved seg i det at kriminalitet i seg selv fremkaller spørsmål knytta til hva som er rett og galt, og hva som kan være årsaken til at noen begår forbrytelser (Slettan 2018: 142). Vi ser også eksempler på krimbøker for unge som tar for seg sosiale tema knytta til for eksempel rusmisbruk, prostitusjon, miljøkriminalitet osv.

3.8 Humoristisk krim

Humor defineres som evnen til å «oppfatte det morsomme i en situasjon»⁶. I møte med det vi leser, ser eller hører har vi med oss erfaringer og kunnskap om samfunnet vi lever i, strukturer og konvensjoner. Det er med bakgrunn i dette at vi bevisst og ubevisst tolker og forstår. Men for å kunne oppfatte det humoristiske i for eksempel krimsjangeren, må vi kjenne igjen mønsteret, strukturen, sjangertrekkene. Intertekstualitet, ideen om at «en tekst må forstås som et sted der tekster krysser hverandre, slik at det i en tekst alltid finnes elementer (sitater, allusjoner, lån) fra andre tekster»⁷ er derfor et litterært virkemiddel vi ofte finner eksempler på i krimlitteraturen.

⁶ Kilde: <https://snl.no/.search?query=humor> (14.05.2019)

⁷ Kilde: <https://snl.no/intertekstualitet> (14.05.2019)

«Formelpreget og dei faste forventningane gjer at leik og tøysing med mønstra blir freistande. Derfor finst det ei rekke parodiar på kriminalforteljingar, både i bokform og på skjerm», skriver Slettan (Stokke og Tønnesen 2018: 140). Det humoristiske viser seg med andre ord i det kjente som på ulike vis blir tøysa med. Det hele får preg av parodi. Linda Hutcheon definerer parodi som «repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (Hutcheon 2000: 6). Det er avgjørende at leseren gjenkjenner teksten som blir parodiert, og samtidig legger merke til det som er ulikt.

Humor eller komikk kan vise seg på forskjellige måter. I et avsnitt om komisk krim i en artikkel om barnekrim trekker Slettan inn flere eksempler på dette. Et tidlig norsk eksempel på krimparodi er Rocambole Pedersens (pseudonym for Lorentz Kvam) *Den forsvunne pølsemaker* (1919), som nok er mest kjent gjennom filmversjonen fra 1941. Det komiske i denne historien viser seg gjennom overdrivelser og komiske kontraster, der mysteriet blir oppklart mer ved hjelp av flaks enn med kløkt og deduksjon. Dette får en ekstra komisk dimensjon i navnevalgene på detektivparet som ironisk nok heter Rask og Gløgg, hvilket de jo på ingen måter lever opp til. Selve detektivarbeidet blir parodiert i det de følger opp blindspor på blindspor og generelt viser få av egenskapene vi kan forvente av en mesterdetektiv og hans hjelper.

Et annet eksempel på en type krimkomedie på film er filmene om *Olsenbanden* (1969-1999) (opprinnelig dansk). Her er det forbryterne som er i sentrum av handlingen, og det komiske handler om «dei mange parodiske variantane av «alle tiders kupp» der banden langt på veg lukkast, men til slutt snublar i egne bein», skriver Slettan (Slettan 2018: 141).

Dersom vi ser til Sverige, har vi bøkene om den voksne detektiven *Ture Sventon* (1948-1973), skrevet av Åke Holmberg, som også er filmatisert. Med sin talefeil (han har problemer med å uttale bokstaven s), og sin hang etter «temlor» («semilor» er fastelavnsboller på svensk), fremstår Ture Sventon som en karikert versjon av en mesterdetektiv. Nils-Olof Franzéns bøker om *Agaton Sax* (1955-1978) er et annet eksempel på krimkomedie fra Sverige. I denne serien møter vi nok en voksen detektiv som portretteres med tydelig latterlige trekk, en slags parodi på Agatha Christies *Poirot* med mange hentydninger til voksenkrimmen, hvilket underbygger det latterlige i historiene.

Både *Den forsvunne pølsemaker*, filmene om *Olsenbanden* og bøkene (og filmene) om *Ture Sventon* og *Agaton Sax* er eksempler på krimkomedier som underholder både barn og voksne. Dette aspektet med dobbel adressat, at tekster henvender seg til en barneleser og en voksenleser samtidig, er ikke uvanlig, og vi ser i kriminallitteraturen at det nok særlig er det humoristiske aspektet som gjør seg gjeldende i dette allalderperspektivet. Barnebøker er tenkt å leses *av* voksne *for* barn, og det komiske kan finnes på flere nivåer i denne typen litteratur. Dette vil jeg komme tilbake til i min analyse av bøkene om *Purriot*.

Ikke all komisk krim har dobbel adressat. Også krimbøker som kun henvender seg til barn, kan ha humoristiske innslag. Både Slettan (Slettan 2018: 141-142) og Lykke Guanio-Uluru (2016) trekker inn den svenske serien *LasseMajas detektivbyrå* av Martin Widmark og Helena Willis som eksempel på barnekrim med humoristiske og parodiske innslag. «Komikken rammar i liten grad barnedektivane (...) Det er bipersonane, særleg dei vaksne, som er komiske» skriver Slettan.

Slettan og Guanio-Uluru trekker blant annet frem de karikerte illustrasjonene som eksempel på det humoristiske i serien. Illustrasjonene understreker inntrykket av at det er barnedektivene som er «dei årvakne og seriøse, medan dei vaksne ofte framstår som klossete og barnslege» (Slettan 2018: 142). Et annet humoristisk innslag, er navnevalgene i serien. Flere av personene har navn som «både spiller på klangen i ordene (som for Bollo og Panini, der etternavnet knyttes opp mot og understreker yrkesvalget), og på allusjoner til kjente personer og fenomener (som for Sarah Bernard og Fritjof Anderson)» (Guanio-Uluru 2016: 9).

Flere krimbøker for barn legger inn humoristiske innslag, og oftest går dette på bekostning av de voksne personene i boka. Det ser vi for eksempel i Lars Mæhles serie om *Krimteam Siri og Max* (2015-). Her møter vi blant mange andre «den lettskremte lensmannen» som ikke tør noen ting, tryllekunstneren som har en tendens til å trylle bort seg selv, og førskolelæreren som er flink til å finte ut både seg selv og andre i sjakk.⁸

⁸ Kilde: (<http://krimteamsiriogmax.no/personer/>) (14.05.2019)

3.9 Metode

Utgangspunktet for analysene mine er en nærlesing av de første bøkene i seriene om *CLUE*, *Stian og Stine* og *Purriot*. Målet med nærlesingen er å få en oversikt over tekstenes ulike nivåer. Fokus vil være på hvordan kriminalfortellingens grunnmønster viser seg i de ulike seriene, og å identifisere elementene som skiller dem fra hverandre, for å kunne belyse hver series særtrekk.

Den *hermeneutiske* metoden gir meg denne muligheten til å løse opp tekstenes deler og se disse i forhold til krimsjangeren. Hermeneutikken handler om hvordan vi skaper forståelse og mening, og at all forståelse er betinget av konteksten noe skal forstås innenfor. På hermeneutisk vis har jeg en helhetsoppfatning, et sjangerperspektiv, som jeg så setter i forhold til en mer detaljert litterær analyse av noen utvalgte trekk. Helhets-utgangspunktet styrer vektleggingen i analysen, men det jeg finner der, virker også på en måte tilbake og påvirker bildet jeg har av helheten. Dermed blir helhetsbildet rikere og mer nyansert. Slik går «Sirkelbevegelsen i leserens forståelse (...) fra del til helhet og fra helhet til del i en kontinuerlig prosess.» (Stokke og Tønnesen 2018: 26) Det viktigste begrepet innen hermeneutikken er nettopp den *hermeneutiske sirkel* (Lægreid 2001: 90). Den hermeneutiske sirkel dreier seg om utvekslingsforholdet mellom del og helhet, og gjennom dette samspillet utvides vår forståelse av teksten.

Også sjangerbegrepet kan settes inn i denne dialektikken. Svensen skriver at «Hver sjanger representerer én måte å forstå og strukturere virkeligheten på. I dag kastes vi ustanselig fra én sjanger og virkelighetstolkning over i en annen, og helheten kan smuldre opp i en flimrende strøm av fragmenter» (Svensen 2001: 54, 55). Sjanger blir dermed et overordnet meningsmønster som enkeltelementene i bøkene spilles opp mot, og individuelle forskjeller blir interessante i forhold til helheten.

I tekstanalysene mine vil jeg i forhold til hver serie først gi en kort presentasjon av forfatter og serie-konseptet før jeg tar for meg bøkens paratekster. «Paratekster er alle de tekstene som ligger utenfor, før og etter selve fortellingen, som omslagets utside og innside, tittel, tittelside og kolofonsider» (Ommundsen 2018: 158). Paratekstene er viktige fordi de forbereder leseren på hva hun vil møte i hovedteksten, både med hensyn til sjanger og handling. Gérard Genette, som introduserte paratekstbegrepet, skiller mellom *verkinterne* og *verkeksterne* paratekster

(Birkeland, Mjør, Teigland 2018: 109). Jørn Lier Horsts hjemmeside regner jeg som verkekestern paratekst⁹, mens «alt det som befinner seg før og etter hovedteksten» i boka, regner jeg som tekstinterne paratekster. Ellers vil jeg i analysene prøve å trekke frem det som er typisk for hver serie, altså vise hvordan seriene på ulike måter realiserer krimsjangerens grunnformel.

4.0 Tekstanalyser

4.1 CLUE

4.1.1 Presentasjon av forfatter og konsept

CLUE-serien er skrevet av Jørn Lier-Horst, som har hatt en yrkeskarriere innen politiet, og som nå er forfatter på heltid. Han forfatter krimbøker for voksne i tillegg til at han sammen med illustratør Hans Jørgen Sandnes står bak *Detektiv nr.2*-serien for litt yngre barn. *CLUE* er nok den mest kjente av de tre seriene jeg har valgt å se nærmere på i oppgaven min, og den er også den som er kommet ut i størst omfang og opplag – serien består av i alt 13 bøker. At både forfatteren og serien er populær, understrekes på forfatterens hjemmeside. Siden henvender seg for eksempel eksplisitt til elever som «arbeider med en skoleoppgave om Jørn Lier Horst» (www.jlhorst.com), noe som ganske tydelig gir inntrykk av at forfatteren er svært populær blant skoleelever, og at han er vant med mange henvendelser. På hjemmesiden får leseren også vite mer om selve bokserien, blant annet at den er skrevet for aldersgruppen 9-14 år, og at det underveis var planlagt 12 bøker i serien, en for hver måned i året.

CLUE-bøkene er skrevet over samme lest, og produksjonen kan kanskje minne litt om de masseproduserte seriene fra Stratemeyer i det de 13 bøkene er kommet ut i perioden 2012-2019, altså med mer enn én utgivelse per år i gjennomsnitt. I analysen min vil jeg se nærmere på de fire første bøkene, nemlig *Salamandergåten* (2012), *Maltesergåten* (2012), *Undervannsgåten* (2013) og *Gravrøvergåten* (2013). Grunnen til at jeg velger nettopp disse bøkene, er fordi jeg synes det er naturlig å se på de første bøkene i serien, samtidig som jeg ønsker å se dem i sammenheng. Årsaken til at jeg velger å ta med også den fjerde boka, og

⁹ Jeg refererer til Horsts hjemmeside noen steder i oppgaven, men jeg analyserer ikke denne nærmere.

ikke holde meg til de tre første slik jeg gjør i seriene om *Stian og Stine* og *Purriot*, er at det sideløpende mysteriet knyttet til Cecilias mors død oppklares i den fjerde boka.

4.1.2 CLUEs paratekster

På Horsts hjemmeside presenteres *CLUE* som en «spenningsserie for unge lesere». At det er snakk om en spenningsserie, ser leseren også på bokomslaget til hver bok, som gir tydelige referanser til spenning og krim. Forsideillustrasjonene er holdt i nokså mørke fargetoner, og motivene passer til innholdet i hver enkelt bok. Samtidig ser vi at verbalteksten (bokas tittel) og forsideillustrasjonen utfyller hverandre.

Salamandergåten, som er første bok i serien, har et fotografi med bilde av en salamander som liksom står på det som ser ut som et svaberg med vann i bakkant. Til høyre for salamanderen, litt bak og nokså uklart og ufokusert, ligger det som ser ut som et menneske i vannkanten. Dette gir tydelige assosiasjoner til død og spenning knytta til det uklare, mystiske rundt dette. Baksideteksten uttrykker i klartekst at vi i boka vil møte «noen mystiske typer» og «den døde mannen som blir funnet på stranden». *Maltesergåten* har motiv av en gullforgylt urskive med sorte romertall på elfenbenhvit bakgrunn, samt det som ser ut som et embleme med en hvit fugl over et grønt ridderorden-kors på rød bakgrunn. Både urskiva og emblemet gir et gammelt og ærverdig inntrykk, og det ser veldig eksklusivt ut. Dette gir assosiasjoner til antikviteter eller gamle skatter. Forsideillustrasjonen på *Undervannsgåten* har motiv av en sort lærstøvel med naglebesatt spenne som ligger i det som ser ut som vann. I tillegg ser vi en liten del av kragen på en sort skinnjakke med nagle, et sølvgrått dødninghode over flaggermusvinger og «Dark angel» trykt med sølvskrift. Vi får her klare assosiasjoner til en skummel eller farlig motorsykelgjeng. På *Gravrøvergåten* er forsideillustrasjonen holdt i blåtoner med kontrastfarger fra helt lys blå til blåsvart. Hovedmotivet er det som ser ut som en ravn som sitter oppå en alterlignende søyle. Både fuglen og podiet den står på er holdt i mørke, nesten sorte blåtoner som står tydelig mot en lys blå himmelbakgrunn. Til høyre i bildet står et kors, og plassert til venstre i forgrunnen er to beinrester lagt i kors. Symbolikken er her helt tydelig – dette handler om død og graver.

Helt øverst på hvert bokomslags forside, mot sort bakgrunn, ser vi silhuettene av en hund og tre mennesker som løper. At de løper, skaper en idé om at de er i fare, at de løper fra noe, og dette underbygger at dette er en spennende krimbok. Det farefulle og spennende underbygges videre i det at «CLUE» er skrevet med hvite bokstaver med sort omriss i en rød «klatt» som

minner om blodsprut eller en blodpøl. Denne logoen er plassert øverst i høyre hjørne på forsiden og gjentas både på bokryggen, hvor den er plassert helt øverst på ryggen, og øverst i venstre hjørne bakpå bokomslaget. Over nesten hele nedre halvdel på hvert bokomslag ligger det som ser ut som en lapp klippet ut av et hvitt linjeark. Dette er liksom festet til omslagsillustrasjonen med en stor binders i høyre hjørne. Her er forfatternavnet skrevet i sort, mens bokas tittel er skrevet med røde bokstaver som en tydelig kontrast til den hvite bakgrunnen. Denne lappen sammen med bindersens gir assosiasjoner til et arkivsystem med saksmapper lik noe en kan tenke at for eksempel politiet har. «Tittel-lappens» og *CLUE*-logoens farger står i tydelig kontrast til fargene i omslagsillustrasjonene, og fungerer dermed som blikkfang. Disse blir med det antagelig det første leseren legger merke til ved boka, og hun vil nok allerede nå danne seg en idé om bokas sjanger.

Hver tittel i serien, bortsett fra den aller siste (*Smuglerhuset*), inneholder ordet «-gåten» (som f.eks. *Salamandergåten*, *Esmeraldagåten*, *Maltesergåten* osv.), hvilket helt eksplisitt refererer til gåter og mysterier, noe som skal oppklares og løses. På denne måten er altså boktittelen med på å understreke sjangeren og bygge opp sjangerforventninger hos leseren.

På omslagenes bakside er *CLUE*-logoen plassert i en avrundet, rektangulær ramme som ser håndtegnet ut. Nettopp at den ser håndtegnet ut, gir assosiasjoner til detektivens håndskrevne notater underveis i etterforskningen. Gjennom verbalteksten i rammen får leseren vite at «clue» er det engelske ordet for spor eller ledetråd, og at bokstavene er satt sammen av hovedpersonenes forbokstaver, C for Cecilia, L for Leo, U for Une og E for Egon. Disse elementene er med på alle bokomslagene, og underbygger slik at dette er bøker som hører sammen i en serie. Resten av baksideteksten gir en kort oppsummering av hva hver bok handler om, med særlig fokus på gåten som skal oppklares. Teksten bygger opp spenningsuttrykket ved å bruke mange ord som assosieres med gåter, spenning og oppklaring av mysterier, samtidig som den på effektivt vis frister leseren med setninger som; «Vi følger vennene (...) i en nervepirrende jakt (...) og det dukker opp både rømte fanger, mystiske gjester, en død mann (...)» (*Maltesergåten*), og «Fra dypet flyter det opp en støvel. Inni den ligger det knokler og bein fra foten til et menneske» (*Undervannsgåten*).

På innsiden av bokomslaget finner vi foran i permen et dobbeltsidig kart over Skutebukta hvor hovedpersonene bor, og bak ser vi en romoversikt for Perlen pensjonat. I hver bok (bortsett fra i *Salamandergåten*) finner vi i tillegg en kort presentasjon av hovedpersonene og

av Perlen pensjonat, som er utgangspunktet for størstedelen av handlingen i serien. Disse presentasjonene, kartet, romoversikten, samt et bilde av Perlen pensjonat, finner vi også på Horsts hjemmeside. Slike presentasjoner kjenner vi igjen fra den klassiske detektivfortellingen.

I hver bok finner vi på første kapitteloppslag, på siden rett før første kapittel begynner, et visdomsord av en kjent filosof. I tillegg finner vi bak i boka en faktaramme med informasjon om denne filosofen. I *Salamandergåten* er det visdomsordet til Sokrates vi møter: « «Alt jeg vet, er at jeg intet vet.» SOKRATES, 470-399 F.KR.» Visdomsordet fungerer som et slags frampeik mot den filosofiske dimensjonen i boka, og gir med det et hint om at selv om boka ligger innenfor krimsjangeren, inneholder den også noe mer. Denne filosofiske innramminga vil jeg se nærmere på seinere i analysen.

I hver bok oppklares et nytt mysterium. Samtidig går mysteriet som handler om hva som har skjedd med Cecilias mor, over de fire første bøkene, og mysteriet om Kutter-skatten, som vi møter første gang i *Gravrøvergåten*, går over de fire neste. Tittelen på den trettende og siste boka i serien, har fått navnet *Smuglerhuset* (2019), hvilket er ordet vi får dersom vi setter forbokstavene i de tolv foregående bøkene i serien etter hverandre. Dette understreker forståelsen av at hver bok er del av en serie, og at man bør lese bøkene i kronologisk rekkefølge. At tittelen på den aller siste boka i serien er satt sammen av første bokstav i de foregående bøkene, er selvsagt ikke en tilfeldighet, men noe forfatteren har planlagt fra starten av. En kan nesten se denne tittelen som et løsningsord ala gåtene i Påskesnøtter på NRK, og vi aner allerede i dette hvordan Horst legger ut spor til leseren i flere lag enn vi i utgangspunktet kunne tenke oss. Horst legger ut spor og hint i form av tilsynelatende ubetydelige detaljer som når de settes sammen, danner et fullstendig bilde – nettopp som i den klassiske puslespillkrimmen.

Bøkene er både komponert og utformet på en måte som skal opprettholde spenningen og holde på leserens interesse. Ofte avsluttes kapitler med en *cliffhanger* som bryter handlingen midt i en spennende situasjon slik at leseren blir holdt på pinebenken frem til neste kapittel. Dette gjør at leseren nærmest tvinges til å lese videre. I tillegg får leseren aldri oppklart alle mysterier eller svar på alle spørsmålene i slutten av boka – det legges opp til at man skal lese oppfølgeren med en gang. Første kapittel av neste bok er også presentert bakerst i hver bok, og på den måten nærmest sikrer man å holde på leseren gjennom hele serien.

4.1.3 Hva slags type krim er *CLUE*?

4.1.3.1 Trekk fra detektivfortellingen

CLUE representerer på mange måter den klassiske detektivfortellingen i det plottet i bøkene i hovedsak dreier seg om å oppklare mysterier. Handlingen foregår stort sett i Skutebukta, med utgangspunkt i pensjonatet Perlen hvor både Cecilia og Leo bor, men også de fleste som er involvert i mysteriene i bokserien bor, har bodd eller er innom Perlen. Dette er den typiske rurale, landsbyaktige settingen, faktisk mindre enn den typiske landsbyen vi kjenner fra de klassiske britiske detektivfortellingene. «Det var ingen butikker eller fabrikker der. Veien inn til byen snodde seg oppover åssiden, buktet seg forbi bondegårder og blomsterenger» (*Maltesergåten* s.19). Stedet ligger ganske isolert fra omverdenen, og dette gjør at det er begrensa hvor mange mennesker som kan være involvert – liten plass, få mennesker å mistenke, og også typen kriminalitet er noe begrenset.

Samtidig som stedet er lite, har det enkel tilgang til sjø, hvilket samtidig åpner grensene og stedet for flere mysterier og personer. I *Salamandergåten* ser vi for eksempel at plasseringen ved sjøen gjør smugling til en aktuell forbrytelse, og skurkene kommer sjøveien fra Danmark. Samtidig får vi tidlig vite at tilgangen til Skutebukta er begrensa – det går én vei inn til Skutebukta, som om den ligger i en slags blindvei; «Perlen var et sted du reiste til, hadde Cecilias mor pleid å si. Det var sant, for det gikk bare én vei ut hit. Det gikk ikke an å kjøre videre eller forbi.» (*Salamandergåten*, s.15)

I tillegg til det landsbyaktige preget i settingen, bygges også selve etterforskningen opp etter samme lest som detektivfortellingen. Barna finner spor og ledetråder som de følger, og etter hvert settes disse sammen til et fullstendig bilde, som i et klassisk puslespillmysterium. Barna observerer og følger nøye med på menneskene og tingene rundt seg, og Leo har alltid mobiltelefonen eller fotoapparatet parat, slik at han kan zoome inn på eller ta bilde av mistenkelige personer og spor de finner underveis. Det er mange tydelige spor og ledetråder i serien, som for eksempel fotsporene i sanden ved siden av liket på stranden, halvvrøkte sigarettneiper på ulike steder, en lommebok i sanden og tatoeringen av en salamander på den døde arm i *Salamandergåten*.

Det finnes imidlertid også andre mer implisitte ledetråder i serien, og disse gjør at barna må bruke sine «små grå» for å finne sammenhengen. Det ser vi for eksempel når sengene er plassert fra hverandre på hotellrommet hvor et erklært kjærestepar bor. Cecilia legger merke til at noe ikke stemmer, men kommer ikke på hva det er før senere i handlingen. Her legger forfatteren ut ledetråd til leseren også; ved å poengtere at Cecilia har lagt merke til noe som hun ikke helt begriper der og da, legger han opp til at leseren skal prøve å finne ut hva det kan være. På den måten inviterer han leseren til å delta i detektivarbeidet. (jfr. Birkeland, Mjør og Teigland 2018: 21). Også papegøyen Arthur bidrar med det som seinere i handlingen skal vise seg å være en helt klar ledetråd når han plutselig har lært seg å si noe nytt. Han sier «Mary. Mary se.» (*Salamandergåten* s. 44) som litt seinere viser seg å være navnet på den forliste båten, *Mary C.* Denne måten å legge ut spor til leseren på, er nok et trekk vi kjenner igjen fra den klassiske detektivfortellingen.

Mysteriene bygger seg stort sett opp på nokså lik måte i bøkene: ved hjelp av kløkt og flaks finner barna spor og ledetråder som i første omgang gjør dem oppmerksomme på at det faktisk finnes et mysterium å løse, men som så leder dem mot løsningen og svaret på gåten. Men der *Salamandergåten* åpner på mer klassisk detektivfortellingsvis med et mystisk likfunn på stranden som blir utgangspunktet for videre undersøkelser for barna, er det heller flere ulike «småting» som gjør at de kommer på sporet av mysteriene i de neste bøkene. I disse bøkene ser vi eksempler på det Waage kaller «framovervendt handlingsmønster»; at barna leter etter spor uten egentlig å ha sett noen forbrytelse.

Et eksempel på dette er hvordan barna kommer på sporet av mysteriet i *Maltesergåten*. Her ser vi at Cecilia tilfeldigvis legger merke til at to gjester leser to ulike utgaver av VG. Dette fanger hennes interesse, og når hun undersøker videre, følger med og observerer, ser hun at den ene gjesten, Frank Kobolt, sitter med en utgave av VG fra året før, nærmere bestemt fra samme dato som moren hennes forsvant. Videre spiller Leos interesse for teknologi og hans tekniske ferdigheter en viktig rolle når de senere får tilgang til å se VGs arkiv, for på den måten å kunne lese den samme avisen som gjesten leste ved frokostbordet. Først da blir de oppmerksomme på det store gullranet som ble begått sommeren før, og malteserklokken som ikke har kommet til rette.

Her er det rett og slett barnas iboende nysgjerrighet, og kanskje en draging mot det mystiske, som fører dem på sporet av noe større. Fordi de er observante, og også ivrige etter å følge de

sporene de finner – kanskje fordi livet i Skutebukta egentlig er nokså kjedelig? – klarer de til slutt å løse mysteriet og finne den berømte malteserklokken. I denne boka, og også i *Gravrøvergåten*, ser vi tydelige spor av den tradisjonelle skattejakthistorien som «er en av spenningslitteraturens grunnfortellinger» (Svensen 2001: 128). Barna blir etter hvert i disse bøkene drevet fremover i etterforskningen sin av ønsket om å finne henholdsvis malteserklokken, som det er utlyst med en finnerlønn på hundre tusen kroner, og tyskerullet og Kutterskatten.

Selv om de ikke uttaler det direkte, får vi gjennom barnas handlinger og ordvalg inntrykk av at de ser seg selv som noen slags detektiver. De snakker om overvåking, og overvåker mennesker både dag og natt. De sier at de må «gjøre noen undersøkelser» før de kan gi lommeboka de finner i sanden til politiet, de skygger mistenkelige personer og de leter bevisst etter spor som de prøver å sette sammen for å oppklare mysteriene.

Horst viser på en nokså instruktiv måte hvordan observasjoner blir brikker i et puslespill, at småting bærer bud om noe større og viktigere, at ulike observasjoner knyttes sammen til et større bilde. Dette vises igjennom handlingen, men også gjennom ganske tydelige hentydninger til selve detektivarbeidet. Her blir klassiske detektivbegrep forklart for leseren, hvilket er med på å bygge opp leserens idéer og bilde av barna som detektiver. «Vi skygger ham!» foreslo Leo. «Skygge?» «Følger etter ham for å se hva han skal.» (...) «Det er ikke sikkert det er så lurt at noen skjønner hva vi driver på med.» «Driver på med?» «At vi driver og undersøker.» (*Salamandergåten* s. 76-77) Gamle-Tim sier dette også helt eksplisitt slik at både barna og leseren skal forstå viktigheten av de små tingene; «De små tingene», sa han og løftet kaffekoppen til munnen. «Svarene ligger alltid i de små tingene. I detaljene.» (s. 85) At Leo gjentar Gamle-Tims ord litt seinere, underbygger viktigheten av dette; «- Detaljene,» nikkete Leo. «Det var det Gamle-Tim sa. Svarene ligger alltid i de små tingene.» (s. 95)

4.1.3.2 Horst bygger videre med noe nytt

Ett element som trekkes inn i *CLUE*-serien, og også annen samtidskrim, er bruken av digitale hjelpemidler. Særlig mobilen er et viktig hjelpemiddel i etterforskningsarbeidet, både på grunn av tilleggsfunksjoner som lommelykt og kalkulator, men spesielt på grunn av mulighetene den gir nettopp til å gjøre raske informasjonssøk via internett – hvor som helst og når som helst. Denne raske tilgangen på informasjon er samtidig med på å sette opp tempoet i

handlingen, det skaper mobilitet, samtidig som for eksempel tap av mobildekning i en kritisk situasjon tilfører et ekstra element av spenning.

CLUE-serien bygger som vi ser, i store trekk på den klassiske detektivfortellingen. Samtidig ser vi at Horst også bringer inn elementer vi kjenner igjen fra både den hardkokte tradisjonen og fra politiromanen. Det hardkokte kjenner vi særlig igjen i det at barna ofte kommer opp i farefulle situasjoner. Der lenestol-detektiven blir oppsøkt av noen som trenger hans ekspertise, og helst sitter tilbaketrukket og bruker sine intellektuelle evner til å komme frem til løsningen på mysteriet, ser vi at barna i stor grad må bevege seg rundt i nærmiljøet. Det er ingen som kommer til dem for å få hjelp med å løse en sak – historiene er mer realistiske enn som så.

Vi ser også at barna drives av nysgjerrighet fremfor et ønske om å trimme hjernen; de følger opp det de måtte komme over som pirrer nysgjerrigheten, de oppsøker steder for å lete etter spor eller snakke med potensielle vitner, og med livet som innsats, følger de etter forbrytere på land og til sjøs. Men der den hardkokte detektiven gjerne er drevet av en slags pliktfølelse om å hjelpe mennesker som trenger det, i rettferdighetens navn, er det tydelig at barna har en mer leiken tilnærming – de syntes det er spennende og morsomt å leike detektiver. Der den klassiske detektiven gjerne har sin følgesvenn, opererer den hardkokte detektiven helst på egenhånd. Barnedetektivene jobber på typisk «barnekrim-vis» sammen i et team, og som med hovedpersonene i politiromanene, er det de ulike egenskapene deres som er deres styrke – de utfyller hverandre og samarbeider om å oppklare gåtene.

Samtidig som barna virker drevet av nysgjerrigheten sin i oppklaringen av mysteriene, ser vi likevel at de ikke er fremmede for å tenke, filosofere, eller bruke «de små grå» som mesterdetektiven er så opptatt av. De tenker gjerne, men dette bringes inn i bøkene på et annet og nytt vis; gjennom filosofiske visdomsord og diskusjoner får bøkene i *CLUE*-serien en filosofisk dimensjon som den tradisjonelle kriminallitteraturen ikke har. Likevel kan vi se en klar sammenheng med detektivfortellingens tradisjon om å oppfordre til tankearbeid, slik vi for eksempel kjenner igjen fra Poirot som er ekstremt opptatt av å skjerpe og bruke de små grå.

Videre ser vi at Horst blander inn elementer fra særlig de to klassiske tradisjonene når det gjelder settingen i bøkene. Vi finner både landsbypreget fra den klassiske detektivfortellingen,

og de mer mørke, skitne elementene som minner mer om den hardkokte kriminalromanen. Vi ser at det mørke og dystre er representert i stedene barna oppsøker, altså stedene som de kan velge å enten nærme seg eller trekke seg tilbake fra. Dette ser vi for eksempel når de sniker seg inn i Wigander-huset, i bunkersen, eller grotta, eller når Cecilia dykker under vann for å leite etter motorsykkelen i *Undervannsgåten*. Den generelle uhyggestemningen kjenner vi også mer fra den hardkokte tradisjonen. På ulike vis trekker altså Horst inn elementer vi kjenner igjen fra særlig de tre viktigste krimsjangerene, setter dem sammen og skaper noe nytt. En del av det kan vi kjenne igjen fra for eksempel *Fem*-serien, men samtidig trekker Horst inn elementer som ikke er typiske for Blyton eller barnekrimmen generelt; Det mer eksistensialistiske i Cecilias møte med døden gjennom tapet av moren, men også det moralske og filosofiske som bringes inn via Gamle-Tim.

Jeg vil komme noe tilbake til dette seinere i analysen min.

4.1.4 Barnedetektivene utfyller hverandre

I *CLUE* møter vi hovedpersonene Cecilia Gaathe, Leo Bast, Une Flaker, og hunden hennes Egon. Som jeg har skrevet tidligere, er det nokså vanlig at det er flere barn i en gruppe som samarbeider om oppklaringen av mysterier i barnekrim, og i *CLUE* er det altså tre barn og en hund som utgjør detektivinstansen. Disse er de eneste barna og den eneste hunden vi møter ved navn i disse bøkene, og det er dermed nærliggende å trekke den konklusjonen at dette er de eneste barna og den eneste hunden som bor fast i Skutebukta. Selv om det altså er tre menneskelige hovedpersoner i serien, er likevel kjønnsbalansen nokså intakt. Det er fordi Horst har latt Une være ei guttejente som oftere blir tatt for å være gutt enn jente. Det er nærliggende å tenke at han har valgt dette for å unngå at leseren skal oppleve at boka henvender seg mer til ett kjønn enn et annet, og at han med det vil treffe lesere av begge kjønn.

4.1.4.1 Cecilia – tenkende observatør

Bøkene i *CLUE*-serien har personal synsvinkel med tredjepersonforteller, der synsvinkelen ligger hos Cecilia. Det er gjennom henne vi sanser og opplever handlingen i bøkene. Cecilia bor på pensjonatet Perlen der faren er eier og driver. Når vi møter henne første gang i *Salamandergåten*, får vi allerede i bokas tredje setning vite at moren hennes er død, at hun døde året før, og at Cecilia ikke hadde fått lov å se henne; «Cecilia Gaathe hadde aldri sett et

dødt menneske. Ikke før nå. De hadde ikke villet la henne se moren da hun døde i fjor. Det var Gamle-Tim som hadde funnet henne i fjæresteinene ved Ålodden.» (s. 7)

Jørn Lier Horst dweler lite ved følelsene et 12 år gammelt barn kunne ha rundt det grufulle og mystiske tapet av sin mor, hvilket nok ikke er så unaturlig i det dette er en krimbok for unge lesere – det ville kunne bli litt for utfordrende for denne aldersgruppen å dvele for mye ved dette, samtidig som at det også kunne bremse framdriften i handlingen. Likevel får vi jevnlig, gjennom små drypp, forståelse av at tapet av moren og mysteriet rundt dette, preger Cecilia mer enn vi ser ved første øyekast. Gjennom bøkene får vi vite at Cecilia sto sin mor nær, og at faren aldri har vært god på dette med følelser og sånt: «Han var egentlig ikke flink til å snakke om sånne ting. Det var moren som alltid hadde pratet med henne om ting som kunne være vondt eller vanskelig.» (*Salamandergåten* s. 29). For ei jente i førpubertal alder kan i hvert fall en voksen leser tenke seg til hva for et traume hun har opplevd og fortsatt går igjennom. Fordi dette er en krimbok ligger fokuset naturlig nok tettere mot krimmysteriet enn mot dveling rundt tapet av omsorgsperson, sorg eller andre tenkelig relevante tema. Men vi får vite at Cecilia «hadde tenkt mye på døden det siste året (...)» (s. 23), og vi ser også at hun gjør seg flere filosofiske refleksjoner rundt døden og det at vi ikke vet hva som skjer etter døden; «Alt levende var dømt til å dø fra det øyeblikket det ble født (...) På en måte burde hun egentlig vite hva som kom til å skje, Hvis det å være død var det samme som å ikke finnes, hadde alle være døde før de ble født». (s. 23) Cecilia og mysteriet rundt hennes mors død tilfører på denne måten serien en eksistensiell dimensjon som ikke er så vanlig i barnekrim. Dette vil jeg komme tilbake til senere.

Sett opp mot det jeg tidligere har skrevet om den klassiske detektiven som bruker sine deduktive evner til å se sammenhenger og løse mysteriene, kan en si at det er Cecilia som i tydeligst forstand innehar denne rollen i *CLUE*. Hun er svært observant (det er for eksempel hun som legger merke til fotsporene i sanden ved liket i *Salamandergåten*, og det er hun som ser at to av gjestene leser ulike utgaver av VG i *Maltesergåten*), og vi ser flere ganger at hun har en magefølelse for viktige detaljer – flere ganger gjør hun observasjoner som underbevisstheten hennes forteller at er viktige, og selv om hun ofte trenger tid til å bearbeide dette før hun ser den tydelige sammenhengen, utgjør hun med denne evnen en svært viktig rolle i gruppa. Det er hun som forstår at et motorsykkel-kjærestepar ikke er et par i virkeligheten, og det er også hun som først forstår hva kartet de finner i skrivebordet viser.

Samtidig er Cecilia er den ettertenksomme og fornuftige i gjengen, og hun gjør sjelden noe helt spontant uten å ha tenkt seg om først. Vi ser at hun er den av de tre hovedpersonene som kan uttrykke usikkerhet og forsiktighet i situasjoner der Leo og Une mener de bør følge et spor eller en ledetråd; «Skal vi droppe det?» og «Det er ikke noe å se her,» mente Cecilia. «Vi går igjen.» (*Salamandergåten* s. 54), «Men å følge etter de to der, kan være farlig», protesterte Cecilia.» (s. 105). Til tross for betenkelighetene, blir hun likevel alltid lojalt med de to andre. Hun trekker seg aldri for alvor, og vi ser at hun bidrar i gruppa til tross for at det noen ganger er noe motvillig. Hun representerer også i sterkeste grad den lovlydige av dem. Hun er den som mener de bør fortelle om det de får vite underveis i etterforskingen, og den som tar til tale for å ringe politiet.

Med dette opprettholder hun en slags heltestatus i handlingen. Hun viser sårbarhet og menneskelighet, noe som gjør det lettere for leseren å identifisere seg med henne. At nettopp Cecilia innehar den fornuftige, mer voksne rollen av de tre barna, henger nok sammen med at hun har opplevd tap og sorg – hun kan ikke være like ubekymret og lett til sinns som Leo og Une, fordi hun er den hun er. Hun ville ikke være en like troverdig karakter om hun hadde en like naiv og i hvert fall tilsynelatende ubekymret måte å gå inn i situasjoner på.

Fordi synsvinkelen ligger hos Cecilia, får vi vite hva hun tenker og føler. Vi blir dermed bedre kjent med henne enn med de andre karakterene. Hun fremstår som en intelligent, reflektert og fornuftig person. Det er tydelig at hun lytter til det som blir sagt, og at hun reflekterer over dette og prøver å finne ut av det hun erfarer på sitt eget vis. «Hun likte å gjøre seg tanker om ting det ikke fantes sikre svar på» (*Undervannsgåten* s. 71). Det ser vi særlig etter samtaler med Gamle-Tim, som på mange måter fremstår som en slags læremester eller mentor for barna. Når for eksempel Gamle-Tim har fortalt dem om Sokrates og hans tro på at så lenge menneskene bare vet hva som er rett, så vil de handle rett, viser Cecilia litt seinere i boka at hun har tenkt over dette, og at hun har kommet frem til at det ikke stemmer: «- Jeg har tenkt på det han sa om Sokrates, sa hun (...) -Det om rett og galt (...) At de som vet forskjellen, alltid vil gjøre det som er riktig. Jeg tror ikke det er sånn.» (*Salamandergåten* s.99).

Som jeg vil komme tilbake til seinere, er det tydelig at Horst ønsker at leserne av *CLUE*-serien skal få med seg en slags filosofisk dannelse. I dette prosjektet har Cecilia en helt avgjørende rolle i og med at hun er bøkens synsvinkelinstans. Vi tar del i hennes tanker og følelser, og det er ofte gjennom henne vi får kunnskapen forfatteren ønsker å dele med

leseren. På et vis blir Cecilia et alibi for det å tenke større og mer intellektuelle tanker, både rundt liv og død, men også rundt tidsbegrep, hva tid er. Hun representerer verdier som kunnskap, fornuft og kontroll, og representerer på den måten den klassiske deduktive detektiven. Slik sett blir det en klar sammenheng mellom de filosofiske innslagene og detektivarbeidet.

4.1.4.2 Leo – nysgjerrig drivkraft

Leo har nettopp kommet til Skutebukta når første bok starter. Moren hans har fått jobb som hotellsjef på pensjonatet Perlen, og vi forstår at han nettopp har ankommet stedet når han møter Cecilia på stranden ved liket av mannen med salamandertatoveringen. «Plutselig forstod Cecilia hvem den fremmede gutten var (...) De skulle komme i dag.»

(*Salamandergåten* s. 9) Vi forstår snart at Leo er av den handlende typen, når han raskt etter funnet av liket på stranden tar opp mobilen sin og tar bilder. «I stedet for å ringe noen løftet gutten telefonen og tok et bilde.» (s. 8) Litt seinere gir han en beskrivelse av fotoapparatet sitt som gjør at vi forstår at han er over middels interessert i det tekniske: «Nikon D7000. Fantastisk bildeoppløsning: 16,2 megapiksler. (...) Autofokus, bildestabilisator og ISO helt opp til 25600» (s. 21). Samtidig forstår vi at Leo ikke bare er interessert i det rent tekniske, han har også kunnskapen til å benytte seg av den; han kan for eksempel bruke bildegjenkjenningsprogram på PC, og han kan nokså enkelt finne frem til en avis fra året før når det kreves.

Leo er alltid beredt. Han er den eneste av barna som har egen mobiltelefon i de to første bøkene. Han har den alltid med seg og vet å bruke funksjonene den byr på; som kamera når han kommer over lik eller lommebok liggende i sanda, eller som lommelykt i mørke ganger og grotter. Han har også internett på mobilen og kan dermed gjøre raske nettsøk. Vi ser for eksempel i *Maltesergåten* at han ved å undersøke litt på egenhånd, uten å orientere de andre i planene sine, har funnet ut at en av gjestene på pensjonatet muligens bor under falskt navn; «(...) men jeg har prøvd å sjekke ham opp litt. Frank Kobolt er et nokså spesielt navn. Jeg søkte på internett. (...) Ellers er det ingen treff.» (s. 101). Dette viser at Leo er initiativrik, at han følger opp sine egne ideer, og at han er en nysgjerrig type. Og det er nok særlig denne nysgjerrigheten som er drivkraften hans, og som ofte også er drivkraften bak barnas etterforskning og forfølgelse av spor. Mange spor finner barna nettopp fordi Leo undersøker noe som de to andre barna ikke en gang har tenkt på at kunne være interessant. Alt dette kommer godt med i etterforskningsarbeidet, og vi ser flere ganger eksempel på at det er Leos

tekniske evner og kunnskaper som setter barna på sporet av nye mysterier, og også hjelper dem på vei mot løsningen. Dette ser vi for eksempel i *Gravrøvergåten*, hvor Leo legger inn et søk i nettsidene til lokalavisa, lar søket «gjelde to uker før moren til Cecilia forsvant» og får opp to artikler som viser seg å være interessante. Deretter setter barna i gang med videre undersøkelser (s. 20).

«Barnedektiven kan ses å operere i en unik posisjon mellom to diskurser, og kombinerer barnlig lekenhet med voksen rasjonell metode for å løse mysteriet,» kan vi lese i en artikkel av C. Routledge. (Min oversettelse, Gavin og Routledge 2001: 65). I *CLUE* mener jeg at Cecilia i stor grad representerer den voksne rasjonelle, mens Leo i større grad representerer den barnlige, leikne. I *Salamandergåten* får han også rollen som den «uskolerte», den som ikke kjenner til filosofi eller Sokrates. På en måte blir han leserens talerør for å finne ut av og forstå visdomsordet som jentene bruker. Først ved å bemerke at de begge bruker det, og så i samtale med Gamle-Tim. I denne samtalen stiller Leo spørsmålene som en kan tenke seg at leseren lurere på; «Alle tenker vel?», «Hva er en filosof?», «Hva slags ting?», «Alle vet da vel hva som er rett eller galt?» En kan tenke seg at forfatteren her bruker Leo som en slags modell for leseren, som for å vise at ingen spørsmål er for dumme, at man ikke må være redde for å spørre dersom man lurere på noe, men også for å illustrere gjennom Leo hvordan Sokrates gikk rundt og stilte spørsmål, og hva det faktisk vil si å filosofere. På den måten får Leo to roller; både som den uvitende, og som den kloke.

Samtidig er Leo den som tydeligst kan minne om den klassiske Sherlock Holmes – dektiven som «var en slags samfunnets redningsmann, en person som foretok ulovlige handlinger ut fra de riktige motiver» (Julian Symons i Elgurén og Engelstad 1995: 58). Leo er nemlig ikke fremmed for å tøyne grensene i forhold til hva som er rett og galt; «Vi kunne jo stjele tilbake det de har stjålet.» (*Undervannsmysteriet* s. 78), «Hva er det verste som kan skje hvis vi ikke sier ifra?» (*Gravrøvermysteriet* s. 48) Leos moralsyn vises gjerne som en motsats til Cecilias uten at forfatteren legger føringer for hva leseren skal mene. Ofte ser vi at Cecilia har et mer svart/hvitt syn på hva som er riktig eller galt å gjøre i en situasjon, mens Leo opererer mer i gråsonen: «Du kan ikke bare ta den...» protesterte Cecilia. «Jeg skal bare ta en kopi», forklarte han.» (s. 84).

Cecilia og Leo fremstår som motsatser som utfyller hverandre på flere måter. Der Cecilia fremstår som fornuftig og betenkt, er Leo den uredde typen. Han har liten forståelse for

hennes innvendinger når det gjelder å følge opp spor, og han er ofte førstemann inn i mørke, skumle hus og rom. Når han våkner klokken fire på natta og oppdager lys fra kirkegården, «(...) hadde han fått med seg de andre opp for å se hva det kunne komme fra.»

(*Gravrøvermysteriet* s. 8) Han har heller ikke noen betenkeligheter mot å hoppe ned i en nylig oppgravd grav midt på natta, til tross for en viss mulighet for å komme over skjelett, beinrester og knokler; «Det kan hende de fremdeles ligger her», mente Leo. Han hoppet ned i hullet og begynte å sparke i det øverste jordlaget.» (s. 10).

Leo kan også virke noe uvøren. Samtidig er det egenskapen å ikke gi opp, og å være snarrådig, som ofte fører til at barna finner de viktigste ledetrådene. Dette ser vi blant annet når barna finner nøkkel og kart i skrivebordet i *Maltesergåten*, nettopp fordi Leo har dratt ut hele skuffen ved et uhell, eller når Leo finner en konvolutt med penger som er festet under en seng i *Salamandergåten*. Barna ville aldri funnet pengene hadde det ikke vært for at Leo gjemte seg under sengen da han trodde de skulle bli oppdaget mens de undersøkte rommet til en av gjestene på hotellet.

4.1.4.3 Une – opprettholder balansen

Une Flaker er 12 år når serien starter og beskrives som ei guttejente. For lesere som kjenner Enid Blytons *Fem*-serie, er det lett å finne likhetstrekk med guttejenta George (Georgina) som også har brune krøller og eier en hund. Une «var høy og tøff, akkurat som en gutt.» (*Maltesergåten* s. 22). Une har nok mest til felles med Leo i den forstand at hun er uredd og driftig – hun er handlekraftig, rask og effektiv. Hun kaster ikke bort tiden dersom hun ser en mulighet til for eksempel å forfølge noen; «Vi følger etter!» sa Une. Det var ikke noe forslag. Hun var allerede på vei bort til sin egen båtplass.» (*Salamandergåten* s.50). Vi ser også at hun i flere situasjoner sier seg enig med Leo fremfor Cecilia, og på samme måte som Leo, synes hun at målet helliger middelet: «Det kan være galt å la være også», mente Une. «Det kan være den eneste muligheten til å finne ut hva det er som foregår. Til å finne ut hvorfor en mann er død.» (s. 63).

Une, som er datter av en fisker, har egen båt, hvilket er svært nyttig særlig i *Salamandergåten*. Der barna ellers stort sett kun har mulighet til å bevege seg til fots eller på sykkel, gir Unes båt en større frihet og mulighet til å bevege seg rundt på egenhånd, i og med at Skutebukta ikke har kollektivtrafikk. Une er praktisk anlagt, og som Leo er hun alltid beredt; hun har gjerne med en liten lommekikkert i jakkelomma (s. 52), og når barna må raskt ut med båten,

og Cecilia protesterer fordi «Vi har bare to flytevester», ser vi at Une har tenkt lenger enn som så: «Nei da», sa Une (...) «Jeg har fått tak i en vest til.» (s. 112)

Une har bodd i Skutebukta i hele sitt liv, og har med det en helt annen kunnskap om menneskene som bor der, om lokalhistorie, bygninger og steder enn de to andre barna, som har bodd der i henholdsvis 6 år (Cecilia) og noen måneder (Leo). Og denne lokalkunnskapen er i mange situasjoner avgjørende både for at barna skal få en forståelse av at det finnes et mysterium de kan finne ut av, som med legenden om Kutter-presten og Kutter-skatten, og også for å kunne lete på de rette stedene.

I *Gravrøvmysteriet* begynner Une å bruke mobiltelefonen hun har kjøpt for finnerlønnen barna fikk for malteserklokken, og med dette ser vi at hun får en ny rolle i barnas etterforskning. Hun begynner å bruke mobilen på samme måte som Leo – hun tar bilder, hun bruker mobilens funksjoner som kalkulator og lommelykt, og hun får også den helt avgjørende rollen som den som kan bevise hvem som er skyld i Cecilias mors død – hun har nemlig innrømmelsen på opptak på mobilen. «(...) opptaket Une hadde gjort, forandret saken. De som var skyld i morens død, kom ikke til å slippe unna med det.» (s. 130).

Selv om Une nok har mest til felles med Leo når det gjelder ytre trekk, ser vi at hun på andre områder er mer lik Cecilia. Vi ser for eksempel at også Une er en type som reflekterer over filosofiske spørsmål, og at hun på samme måte som Cecilia tenker videre på det de har snakket med Gamle-Tim om i *Salamandergåten*. Blant annet er det Une som, helt overraskende, starter samtalen der barna diskuterer lignelsene Gamle-Tim har fortalt dem: «De burde bare kastet kapteinen over bord, sa hun da hun hun dukket opp foran dem.» (s.98) Fordi Leo og Cecilia ofte fremstår som to motsetninger som balanseres mot hverandre, kunne en kanskje tenke at Une ville skape en ubalanse i gruppa, men det gjør hun dermed ikke.

4.1.4.4 Egon – egenrådig følgesvenn

Egon er siste medlemmet i *CLUE*-gjengen. Han er en liten blandingshund av ukjent type, og «faren skal visst ha vært en politihund.» (*Salamandergåten* s. 71). Egon har fått navnet sitt fordi han er så ego, «Han gjør bare som han selv vil» (s. 70), og gjennom bøkene ser vi at han ikke alltid får være med barna på tur, tilsynelatende fordi de ikke er sikre på om de kan stole på at han er stille når han skal: «Kanskje Egon burde bil igjen her?» foreslo Leo. «Så han ikke begynner å knurre eller bjeffe.» Samtidig er han lydig når Une ber ham om det: «Han klynket,

men la seg lydig ned da Une ba ham om det.» (s. 51). Han blir imidlertid ikke liggende lenge, for litt seinere er han årsaken til at Cecilia skvetter så mye at de nesten blir oppdaget av mennene de spionerer på. (s. 53).

Vi ser gjennom hele serien at Egon knurrer på så godt som alle fremmede – på dem som viser seg å ha urent mel i posen, men også på politifolkene som er på spaningsoppdrag og andre som ikke har noe skummelt i gjære. Mange ganger er knurringen hans med på å bygge opp om eller understreke at noen personer er mistenkelige, men etter hvert som en ser at han knurrer til alt og alle, blir det nesten som et humoristisk innslag. Og sett i lys av dette blir det nesten for ironi å regne at faren hans skal ha vært politihund. Samtidig som han underbygger spenningen i bøkene ved for eksempel å knurre når barna skal inn i ubebodde hus, gamle tyskerbunkerser eller steinkirker, har han en betryggende rolle i det at han sier ifra når noe skummelt er på ferde. Dessverre blir ikke denne kommunikasjonen vektlagt så tungt av barna, og det er nok nettopp fordi han er en hund som knurrer i tide og utide. Likevel ser vi at Egon har en slags rolle som barnas beskytter i noen tilfeller, som for eksempel når de blir overfalt i bunkersen i *Maltesergåten*: «Egon knurret og gjorde et byks mot ham.» og litt seinere mot Solbrillemannen som vil låse dem inne i bunkersen og forlate dem der for å dø: «Egon gjorde et kjempebyks og traff mannen midt i brystet. (...) Han forsøkte å reise seg, men Egon glefset mot ansiktet hans» (s. 145 og 149).

Jeg har nevnt Enid Blytons *Fem*-serie tidligere, og Egon har flere likhetstrekk med hunden Timmy som vi møter der. Begge hundene tilhører guttejenta i serien, og de regnes begge som del av gruppa med detektiver. (I Blytons serie utgjør de *Fem* fire barn og en hund, mens Egon utgjør bokstaven E i *CLUE*.) Som Timmy er Egon altså selvskreven deltaker i mysterieoppklaringen, men Egon er nok hakket mindre dressert, og får som jeg har nevnt tidligere, ikke alltid være med på for eksempel spaning. Men som Timmy er Egon trofast og lojal mot barna, og kanskje særlig til eieren sin, Une. Og vi ser at han får komme opp i tårnrommet til Cecilia selv om vi ofte får lese at det egentlig ikke er tillatt med hund på pensjonatet. Det er egne regler for tårnrommet, og for så vidt også for Egon. Egon har også en viktig rolle i stedfinning, da det for eksempel er han som oppdager en skjult dør bak skapet under kirken i *Gravrøvergåten*. (s. 64).

4.1.4.5 Andre viktige personer i CLUE

Flere personer møter vi igjen gjennom bøkene, men de får ingen avgjørende rolle i bøkene jeg har lest. I barnekrimmen tradisjonelt er foreldreinstansen på en eller annen måte fraværende (jfr. Birkeland, Mjør og Teigland). I *CLUE* har både Cecilia og Leo kun en forelder i og med at Cecilias mor er død, og faren til Leo bor i Dubai. De foreldrene som er tilbake, har en nokså liten rolle i handlingen i bøkene jeg har sett på; men vi ser at de er der i bakgrunnen. Vi får inntrykk av at faren til Cecilie og moren til Leo er på Perlen nokså hele tiden, men i og med at de jobber der, er det naturlig å tenke at de opptatt med arbeidet og det det bringer med.

Une er den eneste av barna som bor sammen med begge foreldrene, og i *Salamandergåten* ser vi at faren hennes får en slags ufrivillig rolle som hjelper for detektivarbeidet deres fordi han som lokalkjent fisker hjelper politiet først med å finne båtvraket, deretter ved å «passe på tingene fra vraket» (s.42). I tillegg er det han som passer på nøkkelen til fyrtårnet, så Une enkelt kan «låne» den når det trengs.

Foreldrene fremstår som nærværende i bakgrunnen, men uten noen viktig rolle for handlingen i bøkene. Dette virker egentlig ikke unaturlig sett ut fra settingen handlingen er lagt til; Skutebukta fremstår som en liten og oversiktlig plass der alle kjenner alle, og der barna er trygge. Det er dermed ikke unaturlig at barna får ferdes så fritt – de lever på et vis i et evig ferie-paradis.

4.1.4.6 Gamle-Tim – filosofisk mentor

Gamle-Tim er en gammel sjømann, og den eldste som bor i Skutebukta. Han skildres som en gammel mann med stokk og langt, grått skjegg, og fremstår som en slags bestefarskikkelse og læremester for barna. Det er han som kan fortelle historier om Skutebukta, og han gir inntrykk av at han kjenner «alle» mennesker som bor og har bodd på stedet.

Gamle-Tims viktigste rolle er som representant for den filosofiske dimensjonen i serien. Det er han som presenterer barna (og dermed også leseren) for de ulike filosofene og deres mest berømte visdomsord. Gjennom samtaler mellom ham og barna, gjerne ved hjelp av ulike lignelser som illustrerer og tydeliggjør hva filosofi er, og hva filosofene mente med visdomsorda sine, får han barna, og kanskje også leseren, til å reflektere videre, og dermed filosofere, selv. Slik blir Gamle-Tim forfatterens talerør for kunnskaps – og kulturformidling, samtidig som Horst ved å bringe Gamle-Tim inn i bøkene, bygger videre på og utvider den

tradisjonelle barnekrimmen, og dermed altså skaper nye nytt. I tillegg til å bringe inn filosofien, forteller Gamle-Tim om fenomener som nok kan være kjente for en voksen leser, men som nok ikke alle barn har hørt eller lest om før, som for eksempel historien om Ikaros. I dette blir han en viktig kulturformidler – han kan fortelle om «gamle dager», samtidig som han er filosofen, tenkeren, som lærer barna om filosofi, etikk og leveregler.

Det var Gamle-Tim som fant Cecilias mor død, og vi får gjennom bøkene forståelsen av at moren til Cecilia stolte veldig på ham. I det ligger en trygghet – Gamle-Tim er en av personene vi kan stole på og være trygg på at er den han gir seg ut for å være.

Bortsett fra personer som går igjen gjennom flere bøker, får andre personer oftest navn etter karakter eller utseende: Han med fettsleiken bli «Fettsleiken», en tjukk danske blir «Den tjukke dansken».

4.1.5 Setting

Slettan skriver at «Settingen er viktig for å skape stemning eller atmosfære i kriminalromanen. I de fire *CLUE*-bøkene jeg har valgt å se på her, skjer handlinga i Skutebukta, stort sett på land, men også til sjøs. Som jeg har skrevet tidligere, er hver bok utstyrt med et oversiktskart over Skutebukta på innsiden av permen foran i hver bok, og for den observante leser, er det tydelig at nye navn er lagt til på kartet fra første til andre bok. Deretter ser kartet likt ut i bok 3 og 4, men vi ser at flere navnløse bygninger er markert på kartet, og vi kan tenke oss at disse kanskje vil få på navn når det blir relevant utover i serien. Oversiktskartet over rominndelingen på Pensjonat Perlen er, naturlig nok, lik i alle de fire bøkene.

Perlen er samlingspunkt for både fastboende og gjester, og fremstår som et relativt trygt sted til tross for at det i hver bok viser seg å huse opptil flere gjester som viser seg å være forbrytere av ymse slag. Det hvitmalte pensjonatet ligger idyllisk til; «sytti meter fra stranden med utsikt så langt det gikk an å se» (*Salamandergåten* s.14), og det innbyr til hygge og kos: «Foran pensjonatet førte en bred tretrapp opp til en romslig veranda med gyngestoler, småbord og en stor trehuske som var hengt opp i takbjelkene i overbygget.» (s. 16)

Inne i pensjonatet er tårnrommet i tredje etasje Cecilias helt private rom, et sted hun kan trekke seg tilbake til og ha helt for seg selv; «Tårnet var Cecilias sted. (...) det var en

uskreven regel at faren aldri kom opp dit.» Her har hun altså sitt eget fristed, og en kan tenke seg at hun føler hun har full kontroll og oversikt herfra; «Tårnværelset hadde vinduer i alle retninger.» (s. 17), at hun føler seg helt trygg. «(...) det var rommet hun likte aller best i hele huset. Det lå høyt over alt annet og hadde vinduer i alle retninger som gjorde at hun følte seg fri.» (*Maltesergåten* s. 9). At hun tar med seg Leo sammen med Une opp til tårnrommet sitt rett etter å ha møtt ham for første gang, sier oss at hun er trygg på ham, og at han er tatt inn i varmen. I tårnrommet har Cecilia også en oppslagstavle med alle avisutklipp som har med morens forsvinning å gjøre. En kan med det tenke seg tårnrommet både som en trygg base der de hun har aller mest kjær får komme inn, men også som et slags hovedkvarter for barna i serien. Tårnrommet skildres utelukkende positivt i alle bøkene, og vi ser at der faren ikke får komme inn, får Leo, Une og Egon innpass, samt moren i form av bilder, minner og avisutklipp.

I bøkene om CLUE ser vi at Horst ofte skaper og underbygger spenning ved å bringe fare-elementer (jfr. Svensen) inn i settingen og la disse spille sammen. Fordi pensjonatet fremstår som et trygt sted, blir effekten ekstra stor når denne sfæren plutselig brytes av noe utrygt og potensielt farlig slik vi ser når Cecilia våkner av «En fremmed lyd» om natten, på et nytt rom på grunn av oppussing i begynnelsen av *Maltesergåten*. Her ser vi at «Både dei konkrete fysiske omgivnadene og lys- og lydverknader spiller med her» i spenningsskapingen (Slettan 2014: 55). «Brått var lyden der igjen. Den kom utenfra. En dump lyd, som om noen sto rett på utsiden og trampet i gresset. (s. 8). Vi ser at dette påvirker Cecilia fordi «Cecilia strammet musklene i halsen for å svelge, men var for tørr i munnen til å klare det.» (s. 10) og videre når lyden kommer nærmere: «Det knirket i treverket ute på verandaen. Hjertet raste av sted i et drepande tempo. Pumpet all kraft ut av henne. Hun skalv som om hun frøs, svettet som om hun var varm.» (s. 12). I denne situasjonen ser vi at kontrastene mellom det trygge pensjonatet og den farlige lyden blir ekstra forsterket, fordi det er Cecilias eget hjem som invaderes – det som i utgangspunktet skal være den trygge basen er plutselig under angrep. Samtidig ligger det også en ekstra skremmende dimensjon i det at «Det eneste hun likte med rom 118 var at det var en egen dør ut til en liten terrasse og bakhagen» (s. 9) når det er nettopp denne døren noen prøver å åpne.

Her får døra som grensemarkering en viktig spenningsskapende funksjon, og vi ser at forfatteren nærmest zoomer inn på denne grensa for å underbygge den skumle atmosfæren og spenningen i situasjonen, samtidig som han utvider øyeblikket for å trekke ut spenningen:

«Var døra til bakhagen egentlig låst?» (s.9) «Hun hadde lukket døra bak seg, men hadde hun låst den?», «Hun pleide å låse, men hadde hun gjort det denne kvelden?» (s.11) og «Dørhåndtaket gled sakte ned.» (s.12) Denne måten å bruke settingen som spenningskaper på, finner vi mange eksempler på gjennom serien. Denne situasjonen inneholder flere kontrasterende elementer; det trygge kjente som invaderes av noe farlig ukjent, det er natt, og derfor mørkt, det hun likte ved rommet er det som skaper det hun *ikke* liker ved situasjonen.

I CLUE ser vi gjennomgående eksempler på at settingens utforming brukes til å understreke motsetningsforhold og spenning. Vi ser flere steder i bøkene at settingen opptrer med en slags mysterie-kvalitet i det at ting ligger skjult i omgivelsene.

Ofte forbindes det som ligger høyere i terrenget med noe lyst og positivt, som for eksempel tårnrommet som ligger høyt i pensjonatet, og også høyt over bakken, mens det som ligger lavere forbindes mer med det dystre og farefulle, som med rom 118 fra eksempelet over. I *Undervannsmysteriet* er skildringene av Leos og Cecilias dykk etter det tyske vraket først skildra nokså positivt, men så ser vi at det kommer inn flere elementer som forbindes med fare, og det faktum at de er under vann øker spenningen i situasjonen; «Plutselig kom en stor, mørk skygge farende (...) Hun prøvde å puste rolig gjennom snorkelen» s.101. Her bygges spenningen opp mot det de finner under vann, nemlig en støvel som det viser seg, når Leo stikker hånden ned i den, at inneholder «En knokkel. Restene av foten til mannen som en gang hadde hatt støvelen på seg.» (s.102).

Også neste dykk i samme bok skildres først i nokså positive ordelag, men så «ble det dypere og mørkere (...) Mørket der nede var som et sug» (s. 123,124), og vi ser at omgivelsene under vann gjør at «Det knøt seg i magen hennes» og skildringene blir dystre og mørkere mens hun først leter etter den døde motorsykkelmannen og så veska med penger som de tror han hadde på seg da han forsvant. Her bidrar skildringen til å bygge opp handlingen mot en spenningstopp. Men her ligger det også et overraskelsesmoment, for her viser den reelle faren seg å vente på henne *over* vannflaten, der det skulle være lyst og trygt; «Hun pustet ut og skulle akkurat til å si noe til de andre, men stivnet fullstendig da hun så rett inn i en pistol.» (s.126). Igjen blir kontrasten mellom det trygge og det farefulle ekstra forsterket ved at det som tilsynelatende skal være det trygge, invaderes av det farlige. Slike kontrastfylte motsetningsforhold i settingen preger spenningsoppbyggingen gjennom bøkene.

4.1.6 Den ekstra dimensjonen

Hver bok i CLUE-serien har et filosofisk bakteppe. For å klare å løse gåtene, må Cecilia, Leo og Une lære seg å tenke på samme måte som noen av verdens største filosofer har tenkt før dem - www.jlhorst.com

Som jeg har skrevet tidligere, har bøkene i *CLUE*-serien en filosofisk og også mer eksistensiell dimensjon som gjør at den fremstår med noe nytt i forhold til den tradisjonelle barnekrimmen. Sitatet fra hjemmesiden til Horst viser hvor viktig denne dimensjonen er for serien; ikke bare får barnedektivene og leseren presentert et kjent filosofisk visdomsord, de må altså også «lære seg å tenke på samme måte» som filosofene.

I tillegg til helt eksplisitte diskusjoner rundt og om det filosofiske visdomsordet, møter vi gjennom bøkene flere eksempler på at personene har både eksistensielle, filosofiske og moralske samtaler eller diskusjoner seg imellom. Vi ser også at Cecilia har mange tanker rundt liv og død, og også rett og galt. Noen steder presenteres leseren for diskusjoner rundt hva som er rett og hva som er galt, der de ulike hovedpersonene viser ulike moralsyn. Dette ser vi for eksempel når Leo sier at det er greit å låse seg inn på et av gjesterommene på pensjonatet hvis det kommer et godt resultat ut av det. Resultatet eller konsekvensen er det viktigste, mener han. Her forfekter han en type konsekvensetikk. «Alt galt trenger ikke å være galt», sa han.» Deretter illustrerer han dette med en lignelse hvor man må tråkke på nysådd plen på ulovlig vis for å rekke fram for å redde et barn som holder på å drukne. «(..) poenget er at ting behøver ikke alltid være galt selv om det ikke er lov. Det kommer an på resultatet.» (*Salamandergåten* s. 62, 63) Han gir deretter enda en lignelse for å utfordre Cecilia: «Hvis et fattig barn stjeler et brød fra en rik og mett mann,» fortsatte Leo. «Synes du det er galt?» (s. 63) Slik skaper og illustrerer Horst en filosofisk diskusjon rundt hva som er rett og hva som er galt, helt i tråd med filosofien til Sokrates.

4.2 Stian og Stine

4.2.1 Presentasjon av forfatter og konsept

Magnhild Bruheim (født i 1951) er forfatter og journalist. Hun har skrevet krim- og spenningsbøker for voksne og ungdom, og snl.no skriver at «Bruheim er en av svært få norske krimforfattere som konsekvent legger handlingen til et bygdemiljø». Hun har skrevet tre

bøker om Stian og Stine. Jeg vil i denne analysen se på alle tre bøkene. *Stian og Stine* omtales som en spenningsserie i forlagets omtale av bøkene. Dette er utvilsomt riktig, men samtidig har de tre bøkene også visse typiske trekk ved den allmenne ungdomsromanen som sjanger. Jeg vil i det følgende nettopp se nærmere på hvordan kriminalromanens karakteristiske komposisjon kombineres med identitetsproblematikken og sosial realisme som er mer typisk for ungdomsromanen. Jeg vil i tillegg se særlig på personfremstilling.

I tillegg til mysteriene som hovedpersonene etterforsker og løser, tar bøkene om Stian og Stine for seg flere temaer som er typiske for ungdomsromaner. Her går forfatteren dypere inn i temaer som identitet, ensomhet, vennskap og forelskelse og det å være del av en familie og et samfunn. I *Motorsykkelmysteriet* ser vi at den «virkelige verden» med sine problemer og konflikter kommer inn i handlingen i form av en romleir og det som skjer der. Dette gir en sosial dimensjon til boka som vi ikke ser i den klassiske detektivfortellingen.

4.2.2 Seriens paratekster

Stian og Stine er altså en serie på tre bøker, og allerede i tittelen får vi tydelige hint til sjangeren – alle tre titlene inneholder ordet «mysteriet»; *Motorsykkelmysteriet*, *Hyttmysteriet* og *Bjørnemysteriet*. Også selve omslaget på bøkene gir hint om at dette er bøker som har med å avdekke noe lag for lag å gjøre. Alle bøkene har et omslagsbilde som er direkte knyttet til handlingen i boka. Illustrasjonen på *Motorsykkelmysteriet*, som er den første boka i serien, viser en person i hvit t-skjorte og olabukser sett bakfra i normalperspektiv. Personen står helt i forgrunnen på høyre side, og gir inntrykk av at leseren står rett bak og ser forbi på det som kan minne om et telt fylt av skrot. Over bildet ligger forfatternavn og tittel på det som kan minne om en avrevet farget tapet, og det gir en effekt av at øverste del av illustrasjonen er revet bort slik at vi ikke får se skuldrene og hodet til personen. Vi kan dermed ikke si om personen en gutt eller ei jente. I forgrunnen til venstre i bildet ser vi hjulet på det som utfra tittelen er naturlig å tenke er en motorsykkel. Fargene i bildet er nokså lyse og klare, og det er tydelig dag, for vi kan se at solskinn treffer det grønne bladverket fra skogen i bakkant i motivet. Det er dermed ikke egentlig noe annet enn ordet «mysteriet» i tittelen som gir hint om sjangeren i denne boka.

Forsideillustrasjonene på de to neste bøkene i serien gir imidlertid flere hint til sjangeren. Illustrasjonen på *Hyttmysteriet*, som er andre bok i serien, er holdt i mørke farger, og gir inntrykk av at det er kveld. Også på denne forsiden ser vi en person bakfra i

normalperspektiv, og vi får det samme inntrykket av å stå rett bak og se forbi ham eller henne. Personen er også her plassert i høyre forgrunn, og vi kan se personen fra livet og opp, men denne har på en jakke med hette over hodet, og vi kan dermed heller ikke her si noe om hvem personen er. Det er naturlig at dette er gjort nettopp for å appellere til både gutter og jenter, altså for ikke å gi inntrykk av å henvende seg mer til ett kjønn. Dette underbygges også av serietittelen, *Stian og Stine*.

På forsiden til Bjørnemysteriet er blikkfanget i bildet en brunbjørn som står oppreist i en nokså truende posisjon med forlabbene ut til siden, hodet høyt hevet og med halvåpen munn. Også på denne forsiden er det plassert et menneske helt i forgrunnen, denne gangen på venstre side, og det samme inntrykket av å stå rett bak personen skapes her på samme måte som på de to foregående forsidenene. Her får vi et utsnitt av den ene armen samt begge hendene som er bakkbundet med brun hyssing. Vi får heller ikke her vite noe mer om personen – illustrasjonen gir her, på samme måte som på de andre forsidenene, inntrykk av å være revet av slik at vi kun ser hendene og overarmene til personen.

På hvert omslag er altså forfatterens navn og tittel skrevet på det som gir assosiasjoner til en avrevet farget tapet. Forfatternavnet er holdt i sorte bokstaver mens tittelen er skrevet med større hvite bokstaver som står som kontrast mot den fargede «tapet-bakgrunnen». Slik blir ordet «mysteriet» fremtredende på hvert omslag. Helt øverst i venstre hjørne finner vi «Stian og Stine» trykt med brun skrift på en bakgrunn som gir assosiasjoner til en sponplate eller veggplate. De to siste bøkene har nummer bak navnene, for å vise hvilken bok i serien det er. Dette fungerer som en logo som blir gjentatt øverst på bokryggen. Forsidekomposisjonen gir tydelig assosiasjon til at noe blir avdekket; Det ser ut som om logoen er skrevet på en veggplate, at forfatternavn og tittel er skrevet på en tapet, og at denne er revet til side nettopp for å avdekke logoen som står bak. På denne måten får vi gjennom måten forsiden er bygd opp på, et videre hint om bøkens sjanger.

Alle tre bøkene har en bakside med samme bakgrunn som «tapetet» på forsiden.

Baksideteksten er skrevet i hvitt. Her får vi en kort presentasjon av hovedpersonene før vi får vite hva mysteriet i boka handler om. Nederste del av teksten består av en kulepunktliste med noen av spørsmålene de trenger svar på for å kunne løse mysteriet.

4.2.3 Komposisjon

Det er flere likhetstrekk mellom *Stian og Stine*-bøkene og *CLUE*-serien. Begge seriene har hovedpersoner som er 12 år – både Stian og Stine er 12 år, og vi får vite i *CLUE* at det er også Une. Det er nærliggende å tro at Cecilia og Leo er på samme alder. Begge seriene har også bøker der handlingene følger nokså rett etter hverandre – i *Stian og Stine* er det tre og en halv måned fra vi møter hovedpersonene i første bok til vi møter dem i tredje bok. I tillegg avsluttes også kapitlene i *Stian og Stine*-serien ofte midt i en situasjon, noe som gir den samme *cliffhanger*-effekten som vi ser i *CLUE* – leseren blir brått satt på pinebenken, og tvinges nærmest til å lese videre i neste bok.

Bøkene om *Stian og Stine* har, som *CLUE*, tredjepersonsforteller og bruk av personal synsvinkel, men i denne serien er ikke synsvinkelen lagt til én hovedperson; den veksler mellom to hovedpersoner. Stian og Stine har synsvinkelen i annethvert kapittel, og på den måten får leseren et mer nyansert bilde av det som skjer. Vi får større innsikt i hvem de to hovedpersonene er, samtidig som en vel også kan tenke seg at teksten vil appellere til både gutteleseren og jenteleseren, noe som er naturlig å tenke at er et ønske fra forfatterens og forlagets side med tanke på seriens tittel og forsidekomposisjoner.

Skiftet i synsvinkel gjør at vi kan få en følelse av to parallelle handlingsforløp, selv om de to hovedpersonene oftest er til stede i de samme situasjonene. Hvert kapittel har altså en av hovedpersonenes synsvinkel, og dennes navn står som overskrift. Mot slutten av hver bok, når spenningen begynner å dra seg virkelig til, får de siste kapitlene begge navn, og da skifter synsvinkelen flere ganger i løpet av hvert kapittel.

Disse hurtige synsvinkelskiftene i slutten av hver bok bidrar både til å underbygge og til å øke spenningen i handlingen; Det gir inntrykk av at handlingen er mer intens, og forfatteren kommer unna med å bryte av midt i en svært spennende situasjon fordi leseren forstår at hun snart vil komme tilbake til den. Disse synsvinkelskiftene viser på et vis to parallelle handlinger/ to parallelle syn på samme hendelse, og gir en slags sceneskifte-effekt, slik vi kjenner fra film, i det vi får ta del i to sider av samme situasjon eller scene samtidig; Stine som, mot sin vilje, sitter i en varebil med to kriminelle, og Stian som sitter i foreldrenes bil på desperat leting etter henne (*Motorsykkelmysteriet* s. 219-221), eller når vi følger Stian mens han prøver å komme seg løs fra mannen som «heldt han fast» bak huset, for så å få Stines parallelle, eller samtidige, opplevelse av å forsøke å få øye på Stian ut av vinduet.

(*Hyttemysteriet* s. 202-205) Dette er et svært virkningsfullt virkemiddel i serien, som både bygger opp spenningen og skaper suspense (jfr. Slettan) – det utsetter slutten, og holder leseren lenger på pinebenken.

4.2.4 Mysterier og etterforskning

I *Motorsykkelmysteriet* etableres spenningen nesten med en gang. Allerede på side 7 hører Stine en lyd utenfor, fra hagen, og som Stian sier; «- Det er berre ein måte å finne svar på det på. (...) – Vi får gå ut og spionere.» (s. 8). Ute i hagen viser det seg at det faktisk er noen, men denne personen forsvinner «På superraske bein» (s. 9). Når det så morgenen etter viser seg at en gutt er blitt påkjørt av en motorsyklist som har forlatt åstedet, bestemmer Stian og Stine seg for å prøve å hjelpe politiet. «- Vi må skrive ned det vi veit, og det vi lurar på, sa ho ivrig. – Kanskje kan vi finne ut ting for politiet. – Leike detektivar, meiner du? Spionar i går, detektivar i dag.» (s. 27). Og med det har hovedpersonene etablert seg som detektiver med et uttalt mål om å hjelpe politiet med å løse mysteriet. Herfra og gjennom alle tre bøkene ser vi at Stian og Stine aktivt og systematisk skriver ned alt de vet og alt de lurar på i forbindelse med det mystiske de opplever, i en egen Mysteriebok.

Gjennom disse nedtegningene i Mysterieboka, får leseren med jevne mellomrom en oppsummering av det Stian og Stine har funnet ut, hva de de lurar på videre, og hvordan de planlegger den videre etterforskinga si. Dette gjør at leseren til enhver tid vet hva hovedpersonene vet, samtidig som vi selv kan sette dette opp mot det vi selv observerer eller tenker. Vi ser også at det er Stine som gir mysteriene navna som vi kjenner som tittelen på bøkene: «- Eg kallar saka Hyttemysteriet, sa Stine» (*Hyttemysteriet* s.22) og «- Eg foreslår at vi kallar det Bjørnemysteriet» (*Bjørnemysteriet* s. 54).

Også i serien om Stian og Stine ser vi at handlingsmønsteret i bøkene er «framovervendt» (jfr. Waage) I *Motorsykkelmysteriet* er det den mystiske lyden fra hagen som vekker barnas nysgjerrighet, sammen med motorsykkelen som råkjører forbi dem mens de venter på at Stians storesøster Malin skal komme hjem med bussen. Dette, sammen med det faktum at en gutt er blitt påkjørt i løpet av natta, fører til at Stian og Stine begynner å gjøre undersøkelser på egenhånd. Gjennom sin egen etterforskning kommer de over flere spor som de følger opp, og etter hvert viser det seg at det er flere mysterier enn ett; De oppdager at klesvaska har forsvunnet fra tørkestativet i hagen, og når de får høre at gutten som ble påkjørt, ser de påkjørselen i forbindelse med motorsykkelen som råkjørte om natten. I tillegg er det innbrudd

hjemme hos Stines venninne mens Stine er på overnatting der, og barna må prøve å finne ut av hvilke spor som hører til hvilke forbrytelser. Samtidig får vi vite allerede i 4.kapittel at også Stian har en hemmelighet som han ikke vil dele med noen: «Heldigvis hadde han lagt avisutklippet i skuffen (...) Så slapp han spørsmål om det.» (s. 21) Etter hvert får leseren vite at Stian har et ønske om å bli journalist og skrive for barnesidene i lokalavisa, og dette blir en egen drivkraft i etterforskningen deres for hans del – han ønsker å finne stoff til en artikkel han kan få publisert.

Også i de to neste bøkene er det barnas nysgjerrighet sammen med Stians jakt etter en god historie til lokalavisa, som fører dem på sporet av mysterier og forbrytelser. Vi kjenner igjen det klassiske fortellemønsteret fra kriminallitteraturen, men som vi også så i CLUE, havner hovedpersonene opp i farefulle situasjoner som minner mer om den hardkokte sjangeren. Vi ser gjennom serien at Stian og Stine oppsøker mistenksomme personer og stiller dem spørsmål, men vi ser også at de samme mistenkte oppsøker barna. Dette gir serien en mer dynamisk effekt enn den vi så i CLUE, hvor barna stort sett følger med på avstand, og nesten alltid i det skjulte. Her spiller nok journalist-rollen til Stian inn; den fungerer som et dekke når han snakker med potensielle vitner – han gjør undersøkelser i kraft av å være journalist, fordi han skal skrive om en sak til avisa.

Trekk fra den hardkokte tradisjonen gjør seg mer gjeldende i *Stian og Stine* enn i *CLUE*. Fordi barna har en mer oppsøkende etterforskerrolle, skapes situasjoner som framstår som mer realistiske og farefulle. Vi ser også at Bruheim i stor grad går i dybden når hun skildrer barnas følelser – hun dveler mer ved som føles vanskelig og vondt, og bringer med det noe mer dystert inn i serien. Ved å bringe inn «den virkelige verden», særlig i form av romleiren i *Motorsykkelmysteriet*, som åpner opp for temaer som blant annet urettferdighet og medmenneskelighet, skapes det friksjon mellom flere parter og på flere nivåer. Denne friksjonen er med på å både skape og opprettholde en indre spenning i flere situasjoner i bøkene.

4.2.5 Spenning på flere nivåer

Gjennom serien bygges spenningen opp på flere måter. I tillegg til skiftene i synsvinkel og bruken av cliffhangere som jeg har nevnt tidligere, legger Bruheim inn konflikter på flere nivåer, og ofte på det mellommenneskelige, slik at det oppleves som at mye av spenningen ligger på det indre plan. Dette ser vi tydeligst i samspillet mellom Stian og Stine. Ofte skapes

det en usikkerhet rundt om særlig Stine kommer til å holde etterforsknings-avtalene de har. Gjennom skiftene i synsvinkel får vi del i de indre konfliktene Stine selv med seg selv fordi hun må velge mellom å bli med Stian eller være med venner, og etter hvert også om hun skal treffe kjæresten Markus, samtidig som vi også følger tankene Stian har til om hun kommer til å dukke opp eller ikke.

Spenningen knytta til om Stine vil komme eller ikke, underbygges ved at vi gjennom Stians synsvinkel ser hvor viktig det er for ham at hun skal komme. Og fordi leseren har sympati med hovedpersonene, oppstår det en slags konflikt også i oss; på den ene siden forstår vi at Stine står i en vanskelig situasjon med hensyn til hva hun bør prioritere, og på den andre siden ønsker vi at hun skal komme fordi vi ønsker at Stian skal bli glad: «Stian kjende det sprengde på innvendig. Som ein jubel som steig opp i han. – Du her? sa han og snudde seg.»

(Hyttmysteriet s. 99)

Vi ser også at det foregår en slags maktkamp Stian og Stine imellom som i mange situasjoner virker som en pådriver for spenningen – ingen av dem vil være den feige, og hvis den ene skal undersøke noe, vil ikke den andre være noe dårligere. «- Det er berre ein måte å finne svar på det på, sa Stian. – Vi får gå ut og spionere. Han kjende at han fekk eit overtak. – Viss du tør. – Eg tenkte akkurat på å foreslå det same, svarte ho. – Tør du?» (*Motorsykkelmysteriet*, s. 8). På denne måten utfordrer de seg selv og hverandre til å oppsøke situasjoner som potensielt kan være farlige.

I *Stian og Stine* får vi ingen direkte beskrivelse av hvor hovedpersonene har flytta. Forfatteren legger imidlertid ut spor i teksten, og gjennom disse får vi inntrykk av handlingen er lagt til en mindre by. Vi får blant annet høre at romleiren i første bok er plassert utenfor byen, og i *Bjørnemysteriet* leser vi at «Dei budde i utkanten av byen» (s. 7). Vi får imidlertid vite at de bor i nærheten av skog, at det går busser der, og at stedet har et asylmottak. Slik sett er det flere elementer som taler for en setting som ligner landsbyene vi kjenner igjen fra den klassiske detektivfortellingen.

Skildringene i *Stian og Stine* maler imidlertid ikke tydelige bilder av en idyllisk småby. Her ser vi heller hverdagslige elementer som tørkesnor og postkassestativ, og de gangene vi får nærmere beskrivelser av omgivelsene, er det gjerne når de oppsøker steder eller mennesker for å leite etter spor i forbindelse med mysterier. Ofte bygger kontrastene mellom lys og

mørke opp spenning i handlingen, som for eksempel når barna hører en lyd ute fra hagen og ser ut av vinduet i *Motorsykkelmysteriet*: «- Det er jo mørkt som i ein sekk. – Det er litt lys frå huset, sa Stine. Eg såg noko som rørte på seg. Ein skugge, liksom.» (s. 7) eller når Stian er oppe ved hytta i skogen i *Hyttemysteriet*: «Vindauga såg mørke ut på grunn av lyset ute.» (s.6). Slik etableres spenning gjennom skildringer som skaper en dyster og litt skummel atmosfære.

Som nevnt tidligere, skapes også spenning på det ytre plan i handlingen. Ofte er denne spenningen knytta til situasjoner der barna undersøker ulike steder for å finne spor, eller når de oppsøker mennesker de tror kan vite noe av interesse. Her blir også grensemarkeringer brukt for å underbygge spenningen når barna for eksempel må gjemme seg for ikke å bli oppdaget av det som er potensielt farlige mennesker. I *Motorsykkelmysteriet* ser vi at en varebil blir en slik grensemarkering når Stine må gjemme seg. Her får grensa mellom det å holde seg skjult og det å bli oppdaget en ekstra spenningskapende effekt i det varebilen, og dermed grensa, beveger seg. Et annet eksempel er når barna må gjemme seg under senga i *Hyttemysteriet* fordi det kommer noen. Her blir grensemarkeringa ekstra tydelig når vi får skildret det de ser fra under senga: «Frå der han låg, kunne han derfor sjå støvlar som vandra i rommet ved sida av. (...) Føtene peikte mot Stian. Dei kom nærmare. Mot senga. Inn i rommet.» (s. 18, 19). Her ser vi i tillegg at Bruheim bruker korte, knappe setninger for å underbygge spenninga.

4.2.6 Trekk fra den samtidsrealistiske ungdomsromanen

Den samtidsrealistiske ungdomsromanen er «truverdig, han er mogleg å kjenne seg att i, og han tek opp sentrale, men gjerne vanskelege sider ved ungdomskvardagen.» (Nes 2014: 30) Vi ser flere eksempler på at Bruheim går dypere inn i temaer som er typiske for den realistiske ungdomsromanen i *Stian og Stine*. Temaer som ensomhet, vennskap og forelskelse ser vi som sideløpende spor til mysterieoppklaringen, men forfatteren bringer også inn temaer som går direkte inn i mysterieoppklaringen deres, som for eksempel den sosiale bevisstheten knytta til menneskene som bor i romleiren. I tillegg ser vi at selve etterforskningsarbeidet spiller en viktig rolle i barnas utvikling av egen identitet, men også i forholdet seg imellom og til andre. «Identitetsproblematikk heng også saman med å søkje fram grunnsettingar for kva som er rett og gale» (sst., s. 24)

4.2.6.1 Å finne sin plass i seg selv og verden

«Identitetssøking og livsmeistring er ungdomslitteraturens hovudtematikk.» (Slettan 2014: 22) Tematikken knytta til identitet er altomgripende og gjør seg gjeldene på ulike vis i alle seriens deler og nivåer. På denne måten likner *Stian og Stine* «dei fleste krimbøker for unge» (jfr. Slettan), og viser med det at den har trekk som er mer typiske for kriminalromaner for ungdom.

Gjennom bøkene handling, som går over rundt tre og en halv måned, følger vi Stian og Stine i deres søken etter å finne plassen sin i den nye familien, seg imellom, i forhold til venner og på det nye hjemstedet sitt. De er begge 12 år, går siste året på barneskolen, og er med det i en fase i livet som innebærer store forandringer. Vi ser at de begge utvikler seg gjennom de tre bøkene, både som selvstendige individer og i forholdet til hverandre.

For Stine er identitetstematikken i stor grad knytta til hvem hun er og hvor hun kommer fra. Og det er ikke så rart – hun er et donorbarn, og vi forstår at hun ikke vet noe om mannen som er donor. Gjennom en samtale mellom Stine og Stian helt i begynnelsen av *Motorsykkelmysteriet*, ser vi at Stian spør om hun ikke synes det er «rart å aldri ha hatt ein far?» (s. 4). Det virker da som at hun kanskje egentlig ikke har tenkt så mye over akkurat den delen av det å være donorbarn, i hvert fall så svarer hun «Kvifor er det rart? Du har ikkje mor lenger.» Vi forstår likevel at det er viktig for henne å understreke at «Eg er like god som alle andre» (sst., s.5) Vi ser videre at hun hele tiden ser seg selv i forhold til de andre i den nyetablerte familien, og at hun svært gjerne vil ha et godt forhold til særlig Malin. Vi forstår også at det er vanskelig for henne å bli avvist Stians mormor som avviser henne uten å ønske å bli kjent med henne.

For Stian er identitetsutviklinga nærmere knytta til ønsket om å jobbe som journalist, og dermed også rollen som detektiv. Vi ser at han ofte skildres som lav eller liten, og en kan tenke seg at han er drevet av et ønske om å hevde seg, å vise at han duger selv om han ikke er god i fotball eller interessert i musikk som de andre guttene. Gjennom avisartiklene og detektivarbeidet oppnår han anerkjennelse, og vi ser at han gjennom dette også kommer i kontakt med Nina, som nok er en potensiell venn.

Vi ser at begge hovedpersonene gjennom bøkene viser en utvikling. Stine anerkjenner at hun ikke hele tiden kan tekkes alle; hun tar til slutt et oppgjør med Julie og Ida når hun forstår at de ikke er snille mot Stian, og hun trosser morens ønske om å fremstille det å være donorbarn

på en utelukkende positiv måte når hun bestemmer seg for å uttale seg til journalisten likevel. Hun sier det som det er, at hun «har jo tenkt ein del på det» og at hun helst ville «ha visst kven som var far min» (*Bjørnemysteriet* s. 185), selv om hun vet at det ikke er det moren ønsker å høre.

4.2.6.2 Samfunnsspørsmål og etisk tematikk

Motorsykkelmysteriet er den boka i serien som nok tydeligst trekker inn en sosial bevissthet ved å la mye av handlingen og også mysterieoppklaringen være knytta til en romleir som er satt opp i utkanten av byen. På denne måten lar Bruheim «den virkelige verden» komme inn i det tekstuelle universet på en svært aktuell måte – det er ikke så mange årene siden vi i Norge hadde daglige innslag i nyhetsbildet knytta til romfolk og hvordan de ble behandlet i Norge, og vi vet at dette er mennesker som har det vanskelig rundt om i Europa, men fortsatt også her hjemme. Det var, og kan fortsatt være, ofte svært opphetede debatter, og slik sett bringer forfatteren både hovedpersonene og leseren rett inn i reell og lett gjenkjennelig virkelighet. Som i *CLUE* møter vi diskusjoner og refleksjoner av etisk art også i denne serien, men i *Stian og Stine* blir altså den etiske diskusjonen knyttet til mennesker og situasjoner i hovedpersonenes umiddelbare nærhet, nemlig romfolket, og får med det en helt annen og mer realistisk karakter. Diskusjonene hjemme hos Stian og Stine blir tvunget fram fordi menneskene det gjelder bor i deres nabolag; de får besøk på døra av noen som vil ha dem til å signere en underskriftskampanje for å få fjerna romleiren, de ser romfolk som tigger på gata i byen når de går forbi, og det viser seg at noen fra romleiren har stjålet klær fra tørkesnora deres.

Gjennom disse diskusjonene får vi ulike syn på hva som er greit, og flere meninger kommer fram. Vi ser at Stines mor, Lisbeth, og Stians storesøster, Malin, framstår som to motpoler her. Malin gir inntrykk av å være helt imot at romfolket har oppretta leir i nabolaget, og ytrer at hun har full forståelse for at noen ønsker å fjerne dem – også med makt. Mens Lisbet er svært følelsesmessig engasjert, og uttrykker veldig tydelig sin støtte til romfolket – i hvert fall fra sin egen sofa. Hun er ivrig etter å omtale romfolket som «medmenneske», og vi får her verdidebatten vi gjenkjenner fra mediene, i miniformat.

Vi ser at hovedpersonene blir tause tilskuere til diskusjonene om romfolket hjemme, men vi ser likevel at Stian og Stine også reflekterer rundt dette som skjer med menneskene i romleiren, om enn på en litt mer barnslig måte, som en kan tenke er i tråd med alderen deres. Stine er nok mest opptatt av at yndlingsjakka hennes er stjålet, og når hun finner ut hvem som

har den og innser at jenta ikke vil gi den tilbake, prøver hun å finne måter å ordne dette på. Stian har også sin agenda med romleiren fordi han ønsker å skrive om den for avisa. Likevel er det han som tydeligst av de to hovedpersonene viser medfølelse for deres situasjon, og mener for eksempel at det ikke kan være nødvendig å melde klestyveriet til politiet i og med at romfolket er fattige og trenger klærne mer enn de gjør selv: «- Vi må melde det til politiet, sa Stine bestemt. – Er du sikker? Dei såg så fattige ut.» (s. 52)

Gjennom etterforskningsarbeidet og Stians undersøkelser i forbindelse med artikkelen han ønsker å skrive for lokalavisa, får vi ta del i problematikken som reises rundt menneskene med tilknytning til romleiren på flere måter enn i diskusjonene mellom Lisbeth og Malin. Gjennom «intervju» med ei romjente får vi vite bakgrunnen for hvorfor hun er kommet til Norge, og vi får vite hvordan – at hun må tigge for å få penger til å betale tilbake det hun skylder for reisa hit. Mange av oss har selv opplevd å møte tiggere fra romfolk, og slik blir realismen ekstra forsterka for leseren. Vi får også via Malin vite om diskusjoner som foregår i sosiale medier om romleiren, og Stine kommer over en blogg på internett som inneholder hatefulle ytringer om romfolket og leiren deres. Vi får slik illustrert hvordan «netttroll» kan spre usannheter og lage vanskeligheter for andre, og vi ser igjen at forfatteren speiler et samfunn med en sosial dimensjon som er lett gjenkjennelig for leseren.

Et annet tema som på et vis er knytta til en mer sosial bevissthet, er sæddonasjon. Stine er blitt til ved hjelp av sæddonasjon, og selv om temaet gjennom serien er sterkest knyttet opp mot identitet, er assistert befruktning og bioteknologiske spørsmål høyaktuelle tema i samfunnet vårt i dag. Gjennom serien er tematikken hovedsakelig knytta til Stine, og vi får dermed barneperspektivet på hvordan samfunnet møter barn som er blitt til på mer utradisjonelt vis. Etiske spørsmål knytta til assistert befruktning får ikke stor plass i serien, her er fokuset heller lagt på opplevelsen Stine har av å være annerledes, og vi får illustrert på flere måter hvordan menneskene og samfunnet rundt har stor innvirkning på hennes identitetsutvikling og følelse av egenverdi. Gjennom skildringer av samtaler Stine har med de ulike personene i boka og følelsene hennes knytta til dette, legger forfatteren ut tråder som hun nok ønsker at skal få leseren til å reflektere over hvordan han eller hun møter mennesker som har en litt annen bakgrunn enn seg selv.

5.4.2 Den nye familien

I dagens samfunn ser vi at den tradisjonelle A4-familien mange ganger fremstår som unntaket fremfor regelen, og denne tematikken vises gjennom bøkene om *Stian og Stine* på flere ulike måter og nivåer. Her får vi et tydelig bilde av utfordringer mange lesere i dag kan gjenkjenne, nemlig dette med nye familiekonstellasjoner og utfordringer knytta til det. Gjennom bøkene får vi på flere nivåer et realistisk innblikk i hvordan det kan være å gå fra én familiekonstellasjon til en annen.

Stine og mora har alltid vært bare de to, og representerer med det den selvvalgte alenemoren som bevisst har valgt å få og oppdra et barn alene. Vi får se ulike sider ved denne familiekonstellasjonen; Stine som har hatt det bra, men som likevel nok har lengta etter noe mer: «Stine hadde gledd seg så sinnsjukt mykje. Heile livet hadde det vore berre henne og mora» (*Motorsykkelmysteriet* s. 4), og morens tilsynelatende avvisende holdning til at det kan være noen problematikk knytta til denne måten å danne familie på, at hun er «Slik som mange andre einslege foreldre» (sst., s.92), og at det ikke er noe annerledes for donorbarn enn for andre: «Poenget er å vise at det går fint i livet med donorungar. At dei er heilt vanlege ungar med vanlege liv, ikkje sant?» (*Bjørnemysteriet* s.19)

Samtidig møter vi Stian, Malin og Jarle, som har gått fra først å være en familie på fire, til så å miste kona og mora si, for deretter å skulle bli en familie på fem. Vi får ikke vite noe særlig om hvordan livet til Stian var mens mora fortsatt levde, men det er ikke vanskelig å tenke seg at det må være en enorm omstilling å først miste mora, så plutselig skulle flytte fra skolen og vennene sine for å starte på nytt på et nytt sted (underforstått på nøytral grunn) med helt nye familiemedlemmer, som jo Stine og Lisbeth er. Vi forstår at Lisbeth og Jarle har giftet seg uten å ha bodd sammen først, og gjennom bøkene følger vi den nye familien fra nært sagt første stund – de har bodd sammen i fire uker (*Motorsykkelmysteriet* s. 93) når første bok starter.

En kan forstå at dette er en krevende overgang for alle involverte i den nye storfamilien, og spesielt for barna. Vi ser at storesøster Malin har endra seg i Stians øyne; «Malin var forandra, før var ho blid og morosam å vera saman med. Nå var ho tverr og vanskeleg. Vart ein slik av å bli ungdom? Eller var det fordi ho hata å måtte tilpasse seg ein ny familie?» (sst., s. 47). Det er forståelig om det er den nye familiesituasjonen som påvirker ei 16 år gammel jente. Og vi

ser at også Stian og Stine synes situasjonen kan være krevende, hvilket ikke er noe rart både med tanke på alderen deres og situasjonen de er satt i.

Vi ser flere eksempler på utfordringene som oppstår i den nyetablerte familien, og i serien blir det friksjon mellom flere parter. Det er tydelig at særlig Lisbeth har store forventninger til hvordan det nye livet som storfamilie skal være – «Stine visste kor viktig det var for mora at dei fungerte fint som familie» (sst., s. 38), og hun presser nok sine ønsker om å skape en samla enhet på de andre. Når Malin demonstrativt nekter å bli med på fellesmiddag, ser vi at Lisbeth tydelig ikke liker det; «Mor til Stine sa ikkje eit ord. Såg berre snurt ut.» og Stine viser en voksen side i situasjonen; «Stine vart skamfull. Det måtte da gå an å ta seg saman, tenkte ho.» (sst., s. 42)

Vi møter altså mora som krampaktig prøver å danne en ny, felles hverdag med samhold og hygge; «Mor til Stine hadde streva hardt med å få den nye familien til å fungere» (*Hyttemysteriet* s. 34). Samtidig ønsker Jarle at alle skal være fornøyde og finne sin plass på sin måte, mens 16-årige Malin demonstrerer at hun er i puberteten, i løsrivingsfasen, og hun finner seg ikke i å bli holdt tilbake av pizzakvelder eller småsøsken som er hjemme alene en lørdagskveld. I tillegg til de opphetede diskusjonene som særlig foregår mellom Lisbeth og Malin, ser vi at også Stian og Malins mormor skaper utfordringer for den nyetablerte familien. Hun ønsker ikke å møte Stine og mora hennes fordi hun fortsatt sørger over tapet av sin datter, Stians mor, og vi får flere ganger illustrert hvordan det at hun ekskluderer dem gjør det vanskelig for alle.

Den nye storfamilien med mine og dine (og også våre) barn, kjenner de fleste til, enten direkte eller indirekte, og blir med det nok et høyaktuelt tema som Bruheim trekker inn i serien sin.

4.2.6.4 Vennskap og forelskelse

Vennskap og forelskelse er temaer vi kjenner igjen fra den allmenne ungdomsboka, og dette er temaer som også er framtrædende i *Stian og Stine*. Der vi i *CLUE* presenteres for vennskap utelukkende preget av fred og harmoni barna i mellom, ser vi i *Stian og Stine* en mer realistisk fremstilling. Ingen av vennskapene som utforskes og etableres i denne serien er helt fri for friksjon, og vi ser også eksempler på hvordan vennskapet mellom Stine og venninnene og vennskapet hun utvikler med Stian, ofte kommer i konflikt.

Fordi barna har flytta til en ny skole på et nytt sted, er de i en fase hvor de må finne seg nye venner, og vi ser at Stine tidlig blir kjent med Julie og Ida i klassen og utvikler et vennskapsforhold til disse. Dette vennskapet er ikke uproblematisk, og vi ser ganske tidlig hvordan Julie prøver å skape splid, trekke i tråder og styre de andre som hun vil. Hun snakker nedsettende om Stian, og legger på mange måter opp til konflikt mellom Stian og Stine. I begynnelsen virker det som at Stine ikke er helt bevisst dette spillet, og forteller videre til Stian hva Julie har sagt om ham.

Bruheim skildrer tydelig at dette er svært sårt for Stian. Han har ikke like lett for å få venner som Stine, og han ønsker nok å få sin egne venner, men vi ser at han strever med å finne sin plass mellom fotballgutter og gutter som er interessert i musikk og data. Det er mye fokus på dette med vennskap og å ha eller ikke ha venner, og vi ser at særlig Stine og venninnene hennes er opptatt av det at Stian ikke har venner. Vennskap og ensomhet er aktuelle temaer for både unge og voksne i samfunnet vårt i dag, og slik får forfatteren også her inn sentrale tema som kan oppleves vanskelige i ungdomshverdagen (jfr. Nes)

Om det plager Stian at han ikke har funnet seg egne venner enda, kommer imidlertid ikke så tydelig frem i teksten, og som voksen leser sitter jeg og undrer meg over om det er slik at Stian gjerne ønsker seg en venn for sin egen del, eller om det er de rundt ham som stresser mest med det. Vi forstår at han setter mer og mer pris på vennskapet til Stine etter hvert som det utvikler seg, og hun er også den som oftest påpeker at han ikke har egne venner. Det er tydelig at hun ikke ser på ham som en venn, men heller som en bror, og i dette ligger en konflikt og ulmer som ikke blir tatt tak i videre i bøkene.

Vi ser utover serien at Stian også får bekjentskaper som kan utvikle seg til vennskap, og det er gjennom rollen som journalist for UNG-sidene, og også rollen som detektiv som følger opp ulike mysterier i lokalsamfunnet at han gjør seg bemerket hos Nina, som vi ser konturene av et vennskap med.

Vi ser at vennskap og forelskelse er temaer som særlig trekkes fram i de to siste bøkene i serien, og her ser vi at for Stine blir kjæresteforholdet til Markus og vennskapsforholdet til Julie og Ida minst like viktig som detektivarbeidet hun har med Stian. Vi ser at hun ofte kommer i situasjoner hvor hun føler at hun må velge mellom Stian og etterforskningsarbeidet deres på den ene siden, venninnene på den andre siden og Markus på en tredje side. Som regel

klarer hun å trikse det til slik at hun rekker alt hun vil, men vi ser at hun ofte har valgets kval, og at hun opplever det som vanskelig å skulle tekkes alle, å leve opp til alles forventninger.

4.3 Purriot

Bøkene om Purriot skiller seg fra *CLUE* og *Stian og Stine* på flere måter, både med hensyn til det visuelle og til det innholdsmessige. *Purriot*-serien representerer den litterære tradisjonen av komisk krim som finnes både i voksen- og barnelitteraturen, og på samme måte som mye annen komisk krim, henvender også *Purriot* seg til leseren på flere nivåer. Den blir med det en barnebokserie som også har appell hos voksne. Analysen har som mål å forsøke å avdekke noe av dette parodiske, og hva som kjennetegner den i forhold til krimsjangeren. I denne serien er illustrasjonene en viktig del av det litterære uttrykket, og jeg vil derfor også se nærmere på særtrekk ved disse.

4.3.1 Presentasjon av forfatterne og serien

Purriot-serien er skrevet av Bjørn F. Rørvik (f. 1964) og illustrert av Ragnar Aalbu (f. 1966). Rørvik er barnebokforfatter og står blant annet bak bildebøkene om *Reven og Grisungen* og *Bukkene Bruse*. Boka *Bukkene Bruse på badeland* var tiårets mestselgende barnebok i Norge for perioden 2008-2017.¹⁰ Aalbu er illustratør og barnebokforfatter. Han har gitt ut nærmere tjue egne bildebøker i tillegg til at han har illustrert for flere andre forfattere. Begge forfatterne har gitt ut humoristiske barnebøker tidligere. Bøkene om *Purriot* er Rørvik og Aalbus første samarbeidsprosjekt.

Første bok om Purriot ble utgitt i 2012, og foreløpig er det kommet fem bøker i serien. Jeg har sett nærmere på de tre første bøkene i serien, *Purriot og den usynlige mannen* (2012), *Purriot og den forsvunne bronsehesten* (2013) og *Purriot og skimysteriet* (2015), og vil i analysen min trekke inn og tolke elementer fra disse bøkene der det er relevant. Disse bøkene har frittstående og avsluttende handling, og man trenger ikke å lese dem i kronologisk rekkefølge. *Purriot* er en detektivserie som gir inntrykk av å rette seg mot yngre barn; ved første øyekast på en bok i serien ser vi at *Purriot* har et relativt stort format: skriftstørrelsen er stor, og det er også selve boka. Bøkene har illustrasjoner som i stor grad preger fortellingen, leseropplevelsen og -forståelsen idet den fremstår mer som en bildebok – omtrent annenhver

¹⁰ Kilde: <https://bok365.no/artikkel/nesbo-er-kongen/> (14.05.19)

side i bøkene er en helsides illustrasjon. Cappelen Damm, som gir ut serien, skriver på sin nettside at dette er «en herlig krimbok for barn i alderen 6 til 9 år».¹¹

Bøkene har forholdsvis mye tekst, og de inneholder kun helsides illustrasjoner, altså består hver side i bøkene enten av verbaltekst eller av illustrasjon. Dette, i tillegg til at både språk og bilder har lag eller nivåer i seg som kommuniserer mer med voksne enn barn, gjør at det er naturlig å tenke at *Purriot* er tekster med det Zohar Shavit kaller *ambivalent status*, fordi de er bygd opp «av to forskjellige, sameksisterende modeller» som henvender seg til henholdsvis barneleseren og voksenleseren på forskjellige måter (I Bache-Wiig 1997: 100 og 103). Slike ambivalente tekster kalles gjerne også *allalderlitteratur*, fordi det er tekster som kan passe lesere i alle aldre (Slettan 2014: 240).

Allalderlitteratur bør veldig gjerne, og kanskje helst, leses av barn og voksen sammen. Det er naturlig å tenke at dette også har vært hensikten til forfatterne. For det faktum at *Purriot* er en parodi på Agatha Christies mesterdetektiv Poirot, er nok noe de fleste voksne vil forstå med en gang, mens et barn i alderen 6 til 9 år mest sannsynlig ikke vil vite noe om denne referansen. Denne intertekstualiteten i serien når leserne på ulik måte; barneleseren vil nok gjenkjenne detektiven, eller ideen om en detektiv, på grunn av spesielt forstørrelsesglasset, og se det parodiske i at både han og mange andre karakterer i serien er en grønnsak. En mer erfaren leser vil ha med seg en større intertekstuell ballast, og vil se at det er nettopp Christies Poirot denne detektiven er en parodi på.

Bøkene om *Purriot* er også gitt ut som lydbøker. I disse er det Bjørn F. Rørvik selv som leser, og dette er med på å understreke likheten mellom mesterdetektiv *Purriot* og Agatha Christies mesterdetektiv Poirot i enda større grad. I sin innlesning gir han nemlig *Purriot* en svært markant utenlandsk aksent, slik vi kjenner igjen fra spesielt David Suchets tolkning av Christies Hercule Poirot i over 50 TV-filmer.¹² I tillegg til utenlandsk aksent med skarrende r og stum foranstilt h, som er typisk for det franske språket (*Purriot* uttaler i lydbøkene Hurlumhei som «Urlumhei»), hører vi at Rørvik legger inn grammatikalske feil som for eksempel at *Purriot* i substantiv konsekvent bruker hankjønnsbøying av intetkjønnsord, for eksempel når han sier «en liten barn», «en fotavtrykk» og «jeg skal gjøre min beste». I boka

¹¹ Kilde: (https://www.cappelendamm.no/_purriot-og-den-usynlige-mannen-bjorn-f-rorvik-9788202368531, 01.11.18)

¹² Kilde: <https://www.nrk.no/kultur/david-suchet-med-nye-poirot-filmer-1.7063758> (17.05.19)

er grammatikken upåklagelig, så lydboka gir lytteren en ny dimensjon. For de av oss som har sett vår del av tidligere nevnte tv-filmer med Suchet, vil også vignettmusikken til lydbøkene straks sette oss på sporet av Poirot. Musikken til lydboka minner nemlig veldig om musikken i vignetten til tv-filmene.

4.3.2 Illustrasjoner

Purriot-bøkene har altså illustrasjoner på omtrent annethvert oppslag. Illustrasjonene er enkle i utformingen, og både utforming og fargevalg fører tankene tilbake i tid, mot 1920-30-tallets stil i art deco¹³. Figurene har et noe grafisk uttrykk, med geometriske former, tydelige linjer og få detaljer, mens fargene er mettede og litt mørke, nesten dystre. Ofte har illustrasjonene halvnært bildeutsnitt, stort sett i normalperspektiv.

Utendørsmotiver er ofte illustrert som oversiktsbilde, gjerne med *Purriot* eller en annen karakter i forgrunnen av bildet. Illustrasjoner med motiv innendørs, har ofte portrettbilder i ovale rammer eller plakater med slagord eller bilder med allusjoner til kjente karakterer eller personer på veggen. Dessuten er gjerne rommet som er illustrert, utstyrt enten med et vindu med utsikt, eller en åpen dør som viser rommet ved siden av.

4.3.3 Paratekster

Alle de tre bøkene har «*Purriot*» skrevet med store bokstaver øverst på forsiden av omslaget. Bokstavene er holdt i farger typisk for en purre; mørk grønn øverst og så lysere og lysere grønn ned mot bunnen som er så godt som helt hvit. Under serienavnet står resten av boktittelen på hvert omslag med bokstaver i en annen skrifttype og farge. På omslaget til de to første bøkene, ser vi at *Purriot* er avbildet med et forstørrelsesglass som nok de aller fleste forbinder med detektiver. På omslaget til *Purriot og skimysteriet* har *Purriot* imidlertid en skistav i stedet for forstørrelsesglass i hånden, og her har forsideillustrasjonen flere og lysere farger enn på henholdsvis *Purriot og den usynlige mannen* og *Purriot og den forsvunne bronsehesten*. Det er derfor nærliggende å tenke at en som ikke har lest eller hørt om *Purriot* tidligere, ikke straks vil oppfatte dette som en krim- eller mysteriebok. Hintet ligger her kun i

¹³ «Art deco var hovedsakelig en dekorativ stil i arkitektur, tekstil, tapeter, grafikk, pryd- og nyttegjenstander. Et formål var å tilpasse design til masseproduksjon, noe som medførte en forkjærlighet for symmetriske og rektangulære former. Karakteristiske motiver i art deco kunne være stiliserte menneskefigurer, solstråler, regnbuer og løvverk. Men art deco benyttet også abstrakte motiver i sterke farger som dekor på bruksgjenstander eller tapeter» snl.no (18.05.2019)

selve tittelen «skimysteriet», så for en som leser dette, blir sjangeren tydelig. På bakgrunn av dette, vil jeg videre kun gå nærmere inn på omslagene til de to første bøkene.

Fargene på omslaget til *Purriot og den usynlige mannen* er holdt i mørke grønn-toner. Omslagsbildet er et oversiktsbilde i halvnært bildeutsnitt som plasserer Purriot i urbane omgivelser- han står foran det som ser ut som et område med høyhus. Purriot er plassert i forgrunnen av bildet med stokk og forstørrelsesglass i hendene. Han er lysere grønn enn omgivelsene rundt og bak, og dette gir inntrykk av at han står i lyset fra en lyktestolpe som er plassert utenfor bildet. De mørke fargene gir inntrykk av at det er kveld eller natt, hvilket underbygger forventninger om spenning og mysterier. Purriot holder forstørrelsesglasset i sin hakehøyde, og selve glasset er nesten helt hvitt. Dette virker effektivt som kontrast mot det mørke, og gjør at selv om forstørrelsesglasset ikke er så stort, synes det veldig godt.

Baksideomslaget utvider og forlenger illustrasjonen på forsideomslaget. Her ser vi fru Paprika som et synlig rødt blikkfang litt tilbaketrukket i forhold til Purriot på forsiden. Fru Paprika står på trappen foran det som ser ut som et leilighetskompleks med ei håndveske på den ene armen og med den andre hånden på en koffert. En koffert nummer to står plassert nedenfor trappen. Fru Paprika ser mot Purriot på forsideomslaget, og det er naturlig å tenke at de skal reise sammen. Dette bekrefter også verbalteksten som er skrevet i hvitt mot to sorte ruter som skal være vinduer. Disse er plassert rett over fru Paprika. Fordi baksideteksten er holdt i hvitt, samme farge som forstørrelsesglasset til Purriot på forsiden, skapes et inntrykk av at disse hører sammen. Dette inntrykket blir på et vis bekreftet når vi leser innholdet i teksten; her får vi først vite at «Mesterdetektiven Purriot får en vanskelig sak.» Deretter får vi en kort presentasjon av mysteriet «En liten gutt og en gammel dame har blitt overfalt». Til slutt får vi bekreftet at Purriot tar saken: «Purriot og Paprika drar for å løse mysteriet.» Gjennom omslaget etableres forventninger hos leseren om en vanskelig og skummel sak, men sjangerkonvensjonene tilsier at mesterdetektiven vil klare å løse den.

På omslaget til *Purriot og den forsvunne bronsehesten* er forsiden holdt i lyse og klare farger, hovedsakelig grønt, og sammen med en blå himmel forstår vi at det er dagtid. Her står Purriot helt i forgrunnen av bildet med forstørrelsesglasset holdt opp foran ansiktet sitt. Det ene øyet hans blir forstørret av forstørrelsesglasset, og det skaper en effekt av at han ser direkte på leseren. I bakgrunnen ser vi et oversiktsbilde med trær og plener, samt et telt, som plasserer Purriot i landlige omgivelser. Rett bak Purriot, i fugleperspektiv som forsterker

størrelsesforholdet mellom dem, står en karakter med løsskjegg, og det som ser ut som en vikinghjelme på hodet. Denne karakteren ser rett på Purriot med det som ser ut som et sint eller truende blikk, og vi får inntrykk av at denne sniker seg opp bak Purriot. Bak karakteren stikker det opp en høygaffel, og vi får inntrykk av at Purriot befinner seg i litt truende situasjon. Trusselen oppfattes som en kontrast til fargene og omgivelsene rundt, og kan få leseren til å tenke på landsbysettingen i den klassiske detektivfortellingen, der også idyllen trues av forbrytelser og mysterier. Det hvite teltet som står litt til venstre i midtgrunnen av bildet, gir også assosiasjoner til den engelske landsbyens hagefester, og voksenleseren vil kanskje kunne komme på en scene eller to fra *Midsummer Murders*, *Poirot* eller lignende krimserier på tv hvor man ofte finner et lik i denne typen setting.

Baksiden på omslaget fungerer også som en kontrast til forsiden. Her er det blitt kveld eller natt – halvmånen lyser, og fargetonene er mye mørkere enn på fremsiden. Her er det hvite teltet i forgrunnen til høyre, og huset fra forsiden er nå plassert i normalperspektiv som fokuspunkt i midtgrunnen. Her får vi inntrykk av at vi har beveget oss frem i bildet, og at vi i nattens mulm og mørke enten holder øye med hovedhuset eller er på vei mot det. Her er baksideteksten skrevet med sort skrift, og den er plassert over huset midt i bildet. Også her får vi gjennom verbalteksten en kort presentasjon av mysteriet, og vi får igjen bekreftet at «Det er en meget vanskelig sak». På samme måte som på baksideomslaget til første bok, legges det opp til at saken er i de beste hender: «Andre bok i den sensasjonelle serien om superdetektiven Purriot!» Omslaget bygger altså også her opp under forventningene våre om en spennende og vanskelig mysteriekrim.

På innsiden har hver av bøkene et prologgbilde på tittelsiden, samt epiloggbilde mot slutten av boka. Hvert prologgbilde viser et element som passer til innholdet i boka. I bok 1 viser prologgbildet Purriot som lener seg frem mens han ser igjennom forstørrelsesglasset sitt mot noe som antagelig ligger på bakken. Ved siden av ham står detektivkofferten hans. Epilogbildet i denne boka er satt på samme oppslag som avslutningen på fortellingen; her ser vi i et oversiktsbilde i froskeperspektiv i halvnært utsnitt; silhuetten av Purriot og fru Paprika inne i toget på vei mot høyhusene i byen. Fargene er nokså mørke, og det lyser fra vinduer i høyhusene. Den gylne fargen rundt høyhusene gir et romantisk preg. Det ser ut som de kjører inn mot byen i solnedgangen. Her har epilogbildet en kontrapunktisk funksjon i det verbalteksten forteller at karakterene ser ut av vinduet på «trærne og åkrene som glir forbi. Det skal bli godt å komme tilbake til byen, tenker Purriot» (Bok 1, s.59).

I bok 2 viser prologbildet en gjenstand som ser ut som en hestefigur, og en kan tenke seg at det er den forsvunne bronsehesten som omtales i boktittelen. Epilogbildet er i denne boka plassert under de siste linjene i fortellingen. Bildet er nokså identisk med epilogbildet i bok 1, men her er fargene i bildet mørkere, og gir med det inntrykk at det er seinere på kvelden, kanskje natta. Fargene gir her et mer «skittent» inntrykk og etablerer en motsetning til fargene og lyset i illustrasjonene fra Hurlum hvor størsteparten av handlingen i boka er lagt. Vi ser også at i denne illustrasjonen er andre vinduer tent i høyhusene i bakgrunnen. Epilogbildet fungerer kontrapunktisk også her i forhold til verbalteksten; i siste kapittel står Purriot og Paprika på perrongen og venter på toget som skal ta dem hjem til byen.

I bok 3 viser prologbildet et sirkelformet utsnitt av fire flagg på flaggstang som står i rekke mot en lys blå himmel med en hvit sky over; det er det norske, det svenske, det sveitsiske og det russiske flagget. Illustrasjonen gir etter Epilogbildet i denne boka viser en rød seierspall med tallene 2, 1, og 3, som står plassert i hvit snø mot en blå bakgrunn. Denne boka skiller seg ut ved at vi på motsatt side av siden med epilogbildet finner en oversikt over «Andre bøker om mesterdetektiven Purriot». Vi finner så på neste oppslag på den ene siden en oppfordring om å gjette på resultatlisten til femtenkilometeren samt liste over femten deltakere. På motsatt side er det satt inn plass til å fylle inn «Resultatliste (15 km klassisk)». Her oppfordres leseren til å engasjere seg og delta aktivt.

4.3.4 Illustrasjonene utvider verbalteksten

Illustrasjonene i Purriot-bøkene utvider i hovedtrekk verbalteksten. Bortsett fra spillet i ordvalg og assosiasjonene disse gir leseren, er det ikke noe i verbalteksten som tilsier at for eksempel Purriot er en purre eller at fru Paprika faktisk er en paprika. Det er gjennom illustrasjonene vi får bekreftet dette. Det samme ser vi i illustrasjonene av karakterer som Bestemor Blom (som er illustrert med et hode som gir assosiasjoner til et blomkålhode), inspektør Gurk (som ser ut som en sylteagurk) og Per Sille (som sammen med familien er illustrert som persillekvaster med klær på). Illustrasjonene virker i tillegg utvidende på verbalteksten i forhold til hvordan vi opplever settingen i bøkene; verbalteksten gir få skildringer, så vår opplevelse av sted, miljø og tid kommer hovedsakelig fra illustrasjonene. Illustrasjonene gir med sitt retro-preg gjennom fargevalg, stil og enkeltelementer i motivene inntrykk av at handlingen er lagt til tidlig 1900-tall. Dette inntrykket blir imidlertid ofte brutt

av detaljer som tydelig er fra vår tid, som for eksempel mobiltelefon, flatskjerm-tv med tilhørende fjernkontroll, og en plakate med påskriften «I (hjerter) Therese Johaug» (bok 3 s.23). Men også referanser til seinere 1900-tall, som for eksempel politibilen som ser ut som en Volkswagen boble, ulike plakater med allusjoner til kjente personer, som forfatteren Paolo Coelho (Bok 1, s.57), Jens Book-Jenssen (Bok 1, s.47) og den tyske tv-detektiven Derrick (Bok 1, s.37), bidrar til at inntrykket generelt blir at serien ikke er satt til en bestemt tidsepoke, og at den med det blir mer allmenngyldig.

En annen tolkning er at detektiven og hans nærmeste «sfære»¹⁴ har «Poirot-settingen» som er lagt til 1930-tallet, mens resten av omverdenen i Purriot-bøkene har gått videre. Dette kan i tilfelle tolkes som en slags ironisk distanse til den klassiske detektivfortellingen og dens mesterdetektiv. Denne tolkningen kan en si at underbygges i det at karakterene fra den klassiske detektivfortellingen kler seg i klær som får tankene til Agatha Christies univers der mesterdetektiven kler seg i dress med tversoversløyfe, hatt, hansker og stakk, den gamle damen, Bestemor Blom, har en hvit blondekrage rundt halsen, inspektør Gurk har dress og slips, og presten er utstyrt med en overdimensjonert pipekrage (Bok 2, s.53). Vi ser imidlertid at for eksempel barn som Per Sille, og jenta Purriot prater med i bok 2 (s.71) har t-skjorte og kjole med trykk på, og at ulven Ulf har på seg snekkerbukse.

4.3.5 Den parodiske krimmen

4.3.5.1 Purriot som parodi på Poirot

«I litteraturen betegner parodi en komisk-satirisk diktning som etterligner et annet diktverk eller en gruppe diktverker ved at formen og tonen i parodien er overført på et lavt, hverdagslig eller ubetydelig innhold.» snl.no

I bøkene om *Purriot* finner vi humoristiske innslag på flere nivåer, men det gjennomgående komiske trekket ved serien, er parodien på Agatha Christies *Poirot*. Ideen om den rasjonelle, observante og briljante mesterdetektiven, men også selve den klassiske detektivfortellingen som sjanger, blir parodierte. De intertekstuelle referansene, særlig gjennom allusjoner og språklig lekenhet, gjør at *Purriot*-serien henvender seg til både en voksenleser og en barneleser, og blir med det eksempel på allalderlitteratur.

¹⁴ Med «sfære» tenker jeg her på elementene som vi tydelig kjenner igjen fra den klassiske Poirot-fortellingen; som mesterdetektiven og leiligheten hans, fru Paprika og typene vi ofte møter; den gamle damen (oftest offer), presten, politimannen osv.

Linda Hutcheon definerer parodi som «repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (Hutcheon 2000: 6). Parodien legger altså mer vekt på det som er forskjellig fra originalen, enn på det som er likt. Samtidig skriver hun at parodien er avhengig av leserens fortrolighet med det som parodieres. I *Purriot* vil nok barneleseren gjenkjenne detektiven som karaktertype og ut fra dette forstå at *Purriot* er en parodi på den klassiske detektiven og den klassiske detektivfortellingen, altså en parodi på selve ideen om en mesterdetektiv. En voksen som har lest Agatha Christie's *Poirot* og sett tv-filmene, vil se at detektiven er en parodi på nettopp *Poirot*. Parodien har på et vis dobbel adressat og henvender seg til både voksne og barn.

Hutcheon skriver at parodi er kontekst- og diskurs-avhengig. Leseren må kjenne de kulturelle kodene som teksten inngår i for å kunne oppdage og få glede av det parodiske. Fordi krimsjangeren er formelprega, og lett gjenkjennelig, er den nok fristende å parodiere. Både for barn og for voksne vil sjangermønsteret mest sannsynlig være gjenkjennelig, og man vil raskt se det parodiske i det man leser. «(...) parody is indeed in the eye of the beholder. But the beholders need something to behold; we need signals from the text to guide our interpretation, and the degree of visibility of these signals determines their potential for assisting us.» (Hutcheon 2000: xvi)

Allerede på forside-illustrasjonen til første bok i serien gjenkjenner vi Hercule Poirots kanskje aller fremste kjennetegn, nemlig barten. I Aalbus tolkning ser barten like stiv og velpleid ut som vi kjenner igjen fra David Suchets tolkning av Poirot, og sammen med hatten, stokken, dressen med tversoversløyfe og de sorte hanskene, er likheten med mesterdetektiven slik vi kjenner ham, slående. Men det mest slående er nok det som skiller de to mesterdetektivene; der Poirot skildres som en mann som har «eggformet hode» og er liten av vekst, er *Purriot* altså en grønnsak som verken er spesielt liten av vekst eller eggformet.¹⁵ For de av oss som har lest bøkene, og kanskje særlig sett tv-serien med David Suchet som Hercule Poirot, den belgiske mesterdetektiven til Agatha Christie, er parodien tydelig.

I tillegg til de ytre trekkene, ser vi i første bok at *Purriot* bor i en leilighet i et urbant strøk, skal vi tro den første illustrasjonen i boka. Illustrasjonen viser *Purriot* og fru *Paprika* som sitter ved frokostbordet i forgrunnen av bildet. Ut gjennom vinduet bak dem, i illustrasjonens

¹⁵ En festlig anekdote er at Ola A. Hegdal allerede i 1995 skriver i en fotnote i sin artikkel at «(...) og Hercule Poirot (omtrent: «Herkules Purreløk») nærmer seg heller rolla til anti-helten» (Elgurén og Engelstad 1995:46).

mellomgrunn, ser vi tre høyhus eller høyblokker med det som kan se ut som en elv eller fjordmunning med to båter ved siden av. I bakgrunnen av bildet ser vi silhuetten av en by mot horisonten. Ut fra illustrasjonen ser det ut som at mesterdetektiven bor i en leilighet i et høyhus eller høyblokk ved vannet. Når vi leser videre at Purriot kan ta toget fra sentralbanestasjonen til Hurlumheia, er det naturlig å tenke at han er bosatt i Oslo. I bøkene og tv-serien om Hercule Poirot forstår vi at også denne mesterdetektiven bor i storbyen, nemlig i London, men at han som oftest reiser ut, gjerne med tog, til mer rurale omgivelser på for eksempel den engelske landsbygda. Dette samme ser vi i bøkene om Purriot; han reiser ut til «Hurlumheia» - med tog - for å løse mysterier.

I bok 1 blir det gjort et poeng av at Purriot er av den urbane typen når han «får øye på et badekar ute på et jorde» og lurere på om «Kanskje kubarna skal bade?» (s.16). Denne situasjonen er komisk på flere måter. Uttrykket «Bønder i byen» får en humoristisk vri i det situasjonen er snudd på hodet – «by-gutten» Purriot har tydeligvis liten kunnskap om det som skjer «på landet», og forstår ikke at det han omtaler som «badekar» mest sannsynlig er et drikketrau for kyra. Det er også komisk at en voksen (purre) kaller kalver for «kubarn».

Han viser også komisk manglende kunnskap og innsikt når han «oppdager noen små runde hull (med) cirka en meter mellom hvert» (*Purriot og den usynlige mannen*, s.32) og lurere på om det kan være meitemark. For de fleste som vet hvordan en meitemark ser ut, blir det komiske ytterligere forsterket når Purriot fortsetter å gruble videre på dette lille mysteriet i mysteriet. Han forstår at det eventuelt må være snakk om «en uvanlig tykk mark», og at denne må ha «prøveboret, men ombestemt seg og prøvd på nytt litt lenger borte. Slik har den holdt på. Laget det ene hullet etter det andre.» Leseren har nok nå for lengst forstått at Purriot er på villspor med mark-teorien sin. At mesterdetektiven likevel fortsetter å undersøke, observere og dedusere, og til og med teller til femti hull før han stanser, understreker en annen parodisk forskjell mellom ham og Poirot; nemlig hvordan Purriot henger seg opp i og bruker tid på noe som viser seg ikke å være et spor, og at årsaken til at han kaster bort tiden på dette villsporet, er rett og slett uvitenhet og manglende logisk sans. Her ser vi eksempel på hvordan parodien vises i ulikhetene mellom originalteksten og Purriot; I den klassiske detektivfortellingen ville ikke mesterdetektiven gjort en slik blemme, han er nemlig for smart (og logisk tenkende) til det. I tillegg ville et villspor tradisjonelt ikke blitt viet så mye plass og oppmerksomhet i teksten for så å bli avslørt som et villspor like etter. Slik det er plassert her, blir det kun som virkemiddel for å understreke detektivens utilstrekkelighet og uvitenhet.

Så godt som alle karakterene i bøkene om Purriot er voksne, og i de to første bøkene er alle enten grønnsaker eller dyr. I *Purriot og skimysteriet* møter vi for første gang en karakter som ved første øyekast ser ut som et menneske, nemlig skiløperen Gunnar Granbarbråten, men vi forstår raskt at han og de fleste andre skiløperne er kvister eller grener av ulike slag. Denne reduksjonen av det menneskelige ved personene vi møter, er så absurd at det skaper en komisk dimensjon som en i utgangspunktet tenker er myntet på barneleseren. Komikken blir ekstra forsterket ved at hovedpersonen, en mesterdetektiv, som ifølge sjangerkonvensjonene og -forventningene skal være et deduktivt geni, er en purre, altså en grønnsak i løkfamilien som er nokså like tykk i hodet som i hele resten av kroppen, og som består av lag på lag, men ingen kjerne. Det blir også komisk når Purriot kjenner at «detektivhertet begynner å slå raskere», og når han blir så sjalu på inspektør Gurk at han «tenker ikke lenger klart» (Bok 2, s.92). Mesterdetektiven slik vi kjenner han fra den klassiske detektivfortellingen fremstår som en rasjonell type som ikke blir nervøs eller sjalu – det er under hans verdighet, han er rett og slett overlegen slike menneskelige følelser. Når så Purriot, som i tillegg er en purre, viser tegn til menneskelige følelser av mer primitiv art, forsterkes parodien og komikken.

4.3.5.2 Mesterdetektiven i parodisk prakt

Den klassiske mesterdetektiven slik vi kjenner han gjennom karakterer som Sherlock Holmes og Hercule Poirot, er en type som nærmest fremstår som et slags intellektuelt overmenneske, en type som er helt overlegen alle andre når det kommer til deduksjon og observasjon, både i andres og egne øyne.

Den overlegne mesterdetektiven som vi møter i Poirots skikkelse, blir i parodien degradert til en nokså ordinær type som mer ved hjelp av flaks enn med talent oppklarer mysteriene han møter. Denne komikken gjenkjenner vi fra de klassiske krimkomediene som for eksempel *Den forsvunne pølsemaker*. I bok 1 er det rett nok Purriot som selv kommer frem til løsningen på hvem som har overfalt Bestemor Blom, men det er fordi han har latt seg overtale av fru Paprika til å prøve golfbanen. Dersom han ikke hadde blitt med på golfbanen, ville mysteriet antagelig ikke blitt oppklart. I bok 2 er det flaks, godt hjulpet på vei av (for en mesterdetektiv ukarakteristisk) sjalusi. Fordi han mister hodet og bestemmer seg for å ødelegge for kysset i teater-scenen mellom fru Paprika og inspektør Gurk, oppdager han den forsvunne bronsehesten i benet på ugle-kostymet. Her kunne uttrykket «Hovmod står for fall» lett ha ført til at Purriot ikke hadde klart å løse mysteriet fordi han i utgangspunktet så det som under sin

verdighet å delta i skuespill, og spesielt å kle seg ut som ei ugle. I denne situasjonen ser vi også eksempel på ukarakteristisk sterke følelser: «Hjertet dunker fort i brystet på Purriot. Han kommer ikke til å stille opp» (bok 2 s.14). I de klassiske detektivfortellingene om Dupin, Holmes og Poirot, er det medhjelperen deres som har synsvinkelen, og vi får dermed ikke vite noe særlig om mesterdetektivenes følelsesliv. Vi kan likevel tenke oss at ingen av dem ville la seg vippe av pinnen av sjalusi.

Hovedpersonen i *Purriot*-serien er en purre som insisterer på at navnet skal uttales med fransk schwung: «Purriå» (Bok 1, s.10). (Tankene flyr raskt her til både Hercule Poirot, som ofte påpeker den franske uttalen av navnet sitt, men også til Mrs. Bucket i den britiske tv-serien *Keeping up Appearances* (*Høy på pæra* på norsk) som insisterer på å uttale navnet som «Bouquet»). For en voksen leser vil nok referansen til Agatha Christies detektiv være ganske åpenbar. Som Christies *Poirot*, har også *Purriot* en kvinnelig ledsager – Fru Paprika. Men der Poirots forhold til Miss Lemon er rent platonisk i det hun er hans sekretær, er Purriot gift med fru Paprika. At han er gift, gir et inntrykk av at han er mer menneskelig, fordi det impliserer at han evner å ha så varme følelser for noen at han ønsker å dele livet sitt med henne. Med dette oppstår en komikk – purren er mer varmblodig enn mennesket han er en parodi på.

Purriot blir presentert som mesterdetektiv i aller første setning i *Purriot og den usynlige mannen*: «Mesterdetektiven Purriot og kona hans, Paprika, sitter ved frokostbordet i leiligheten sin.» (s.9) Samtidig ser vi allerede i den første uttalelsen hans en ironisering over detektiv-evnene hans: «- Jeg får ikke til denne barne-sudokuen engang.» (s.9) I løpet av bokas fem første linjer har forfatterne altså både lagt premissene for typen litteratur vi vil møte (både barneleseren og voksenleseren vil etter all sannsynlighet ha en idé om hva begrepet mesterdetektiv i tradisjonell forstand innebærer), og brutt totalt med forventningene vi måtte ha til sjangeren – mesterdetektiven vi skal lese om her, klarer ikke å løse sudoku for barn, engang, altså er han mest sannsynlig ikke så logisk og intelligent som den tradisjonelle mesterdetektiven.

Der den klassiske detektivfortellingen bygger på selve ideen om den intellektuelt uovervinnelige detektiven som løser selv den vanskeligste sak, kan mønsteret til den parodiske krimmen ha større fokus på elementene som bidrar til at detektiven står i fare for ikke å oppklare mysteriet. Hensikten med den komiske krimmen er ikke at vi skal sitte og lure

på hvordan mesterhjernen skal løse et tilsynelatende umulig problem, men snarere heller om den litt toskete typen i det hele tatt vil klare å oppklare mysteriet.

4.3.6 Purriot og barneleseren

Som vi ser, er det det mye i Purriot-serien som vil gå barneleseren hus forbi. Likevel ser vi at det også finnes flere elementer som helt klart kan tenkes å appellere til barn. Ett poeng er barns glede ved å lese om barn(s)lige voksne. I Purriot ser vi flere eksempler på voksne karakterer er barnslige eller dumme. Purriot er med sin noe surrete oppførsel en av disse, men også inspektør Gurk er en karakter som fremstår som svært barnslig.

I kraft av å være lovens håndhever og ansatt i politiet, er nok han den som tydeligst mislykkes i sitt oppdrag. Han virker lite interessert i å følge opp saker og spor, og i *Purriot og den forsvunne bronsehesten* ser vi at han er mer opptatt av rollen sin som Kongen i spelet enn av å være politi. Han avviser også at den forsvunne bronsehesten kan være særlig verdifull, for «Den var flere hundre år gammel» (s. 26).

Vi ser også at det er den selvsamme Gurk, som er med i spelet utelukkende for å passe på den ekte bronsehesten, som på et vis er skyldig i at den ble borte; han klarte nemlig ikke å holde øye med bronsehesten hele tiden: «Jeg skulle jo bare ut på dass i to sekunder! roper Gurk.» (sst.). Dette blir en type lav-humor som en kan tenke appellerer til barn.

Ved å fremstille voksne som dumme eller barnslige, gir det barneleseren en overlegen posisjon, og det gir en god følelse. Det blir en slags spark oppover, liknende det vi ser i barnekrimbøker når det er barna som klare å løse mysteriene, og ikke de voksne. Bøker med slike barnaktige voksne er nokså vanlig i barnelitteraturen, og et eksempel fra barnekrimmen er *LasseMajas detektivbyrå*.

5.0 Konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var å forsøke å vise bredden og spennet i dagens krimserier for barn og unge. Krimlitteraturen har som nevnt, stor betydning som lesestoff for barn og unge i dag, og jeg syntes det virket interessant å dykke dypere ned i dagens krimserier for barn og unge. Jeg hadde en hypotese om at krim for barn og unge i dag skulle være preget av variasjon, at det finnes en vilje hos forfatterne til å prøve ut sjangerens

muligheter i barnelitteraturen. For å undersøke dette, valgte jeg derfor å se på henholdsvis seriene om *CLUE*, *Stian og Stine* og *Purriot*.

Analysene viste at *CLUE* er en barnekrimserie som er bygd over den klassiske detektivfortellingens lest, og den minner på mange vis om Enid Blytons Fem-serie som kom ut fra 1940-tallet, både med hensyn til personene, setting og handling. Samtidig fant jeg at forfatteren har bragt noe nytt inn i serien, både i form av ny teknologi som gjør selve etterforskningsarbeidet mye enklere, og ved å bringe inn en gjennomgående filosofisk og eksistensialistisk dimensjon.

Stian og Stine kunne tilsynelatende ligne mye på *CLUE*. De har den samme uttalte målgruppa for seriene (9-13 år). I begge seriene følger handlingen i bøkene hverandre med kort tidsspenn – i *Stian og Stine* går handlingen i de tre bøkene over ca tre måneder. Også hovedpersonene i de to seriene har en del til felles; de er ca. 12 år, og både Cecilia og Stian har mista en forelder. Samtidig har både Leo og Stine vokst opp med en alenemor. Likevel fant jeg at disse to seriene er svært ulike. I serien om *Stian og Stine* møter vi komplekse personer i en realistisk setting. Gjennom hele serien er ulike temaer knytta til identitet, oppvekst og familie fletta inn i handlinga og mysteriene på en måte som gir bøkene en mer troverdig og realistisk. Selv om de to seriene har samme uttalte målgruppe, opplever jeg at serien om *CLUE* henvender seg nedover i alder, mens *Stian og Stine* oppleves som en ungdomskrim som henvender seg til eldre lesere.

Serien om *Purriot* skiller seg fra de to andre seriene, både visuelt og innholdsmessig. Dette er eksempel på komisk krim, og dette viser seg i illustrasjonene så vel som i handlingen. Serien fremstår som enkel i strukturen, og sammen med illustrasjonene gir den inntrykk av å være en krim for yngre barn. Serien spiller imidlertid på en kompleksitet i både illustrasjoner og verbaltekst, og er mer interessant rent språklig. Analysen viser også at serien henvender seg voksenleseren vel så mye som til barneleseren.

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur

- Horst, Jørn Lier. 2012. *Salamandergåten*. Oslo: Kagge Forlag AS
- Horst, Jørn Lier. 2012. *Maltesergåten*. Oslo: Kagge Forlag AS
- Horst, Jørn Lier. 2013. *Undervannsgåten*. Oslo: Kagge Forlag AS
- Horst, Jørn Lier. 2013. *Gravrøvergåten*. Oslo: Kagge Forlag AS
- Bruheim, Magnhild. 2014. *Stian og Stine. Motorsykkelmysteriet*. Oslo: Det norske Samlaget
- Bruheim, Magnhild. 2015. *Stian og Stine. Hyttmysteriet*. Oslo: Det norske Samlaget
- Bruheim, Magnhild. 2016. *Stian og Stine. Bjørnemysteriet*. Oslo: Det norske Samlaget
- Rørvik, Bjørn F. og Aalbu, Ragnar. 2012. *Purriot og den usynlige mannen*. Oslo: Cappelen Damm AS
- Rørvik, Bjørn F. og Aalbu, Ragnar. 2013. *Purriot og den forsvunne bronsehesten*. Oslo: Cappelen Damm AS
- Rørvik, Bjørn F. og Aalbu, Ragnar. 2015. *Purriot og skimysteriet*. Oslo: Cappelen Damm AS

Sekundærlitteratur

- Appleyard, J.A. 1994. *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergman, Kerstin og Kärrholm, Sara. 2011. *Kriminallitteratur. Utveckling, genrer, perspektiv*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Birkeland, Tone, Risa, Gunvor og Vold, Karin Beate. 2018. *Norsk Barnelitteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Birkeland, Tone, Mjør, Ingeborg og Teigland, Anne-Stefi. 2018. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe og Slettan, Svein (red.). 2004. *Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bø, Gudleiv. 1995. *Kriminallitteratur – retorikken i denne sjangeren med døme frå norsk samtidskrim*. AL Biblioteksentralen. (Tøyen trykk A/S)
- Carpenter, Humphrey og Prichard, Mari. 2005. *The Oxford Companion to Children`s Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Elgurén, Alexander og Engelstad, Audun (red.). 1995. *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*. Otta: Landslaget for norskundervisning (LNU)/ Cappelen Akademisk Forlag A/S.
- Gavin, Adrienne E. og Routledge, Christopher (red.). 2001. *Mystery in Children`s Literature – From the Rational to the Supernatural*. New York: Palgrave.

- Grenby, M.O. 2014. *Children`s Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Heggelund, Kjell og Nordberg, Nils (red.). 1978. *Kriminallitteraturen. 11 essays*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- Landrum, Larry N, Browne, Pat og Browne, Ray B. 1976. *Dimensions of Detective Fiction*. Ohio: Popular Press.
- Ommundsen, Åse Marie. 2018. *Bildeboka. I Møter med barnelitteratur. Introduksjon for lærere*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rzepka, Charles J. 2005. *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Rzepka, Charles J. og Horsley, Lee (red.). 2010. *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Shavit, Zohar. 1997. Teksters ambivalente status. I Bache-Wiig, Harald (red.) 1995. *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS.
- Skei, Hans H. 2008. *Blodig alvor. Om kriminallitteraturen*. Oslo: Aschehoug.
- Skei, Hans H. 2009. *Den lille forfatterboka Krim*. Oslo: Biblioteksentralen SA.
- Slettan, Svein (red.). 2014. *Ungdomslitteratur – ei innføring*. Cappelen Damm Akademisk.
- Slettan, Svein. 2018. *Krim og spenning for barn. I Møter med barnelitteratur. Introduksjon for lærere*. Oslo: Universitetsforlaget. Stokke, Ruth Seierstad og Tønnesen, Elise Seip (red.)
- Stokke, Ruth Seierstad og Tønnesen, Elise Seip (red.). 2018. *Møter med barnelitteratur. Introduksjon for lærere*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Staalesen, Gunnar. 1995. Kunsten å leve med en seriefigur. I Elgurén, Alexander og Engelstad, Audun (red.). 1995. *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*. Otta: Landslaget for norskundervisning (LNU)/ Cappelen Akademisk Forlag A/S.
- Svensen, Åsfrid. 2001. *Å bygge en verden av ord*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Symons, Julian. 1972. *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Faber and Faber.
- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademisk Forlag as.

Artikler funnet på Internett:

- Goga, Nina. 2014. *Kart og krim. Litterære kart og steders betydning i krimserier for barn*.
- Guanio-Uluru, Lykke. 2016. *Fortellerstrategier og leserhenvendelser i nordisk barnekrim – LasseMaja og Detektivbyrå Nr.2*.
https://www.researchgate.net/publication/312426198_Fortellerstrategier_og_leserhenvendelser_i_nordisk_barnekrim_LasseMaja_og_Detektivbyra_nr_2

Mæhle, Lars. 2015. *Å skrive spennende for barn.*

<https://www.forlagsliv.no/barnogunge/2015/03/03/a-skrive-spennende-for-barn/>

Nettsider:

<http://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-240> (23.02.19)

<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/jan/26/tips-writing-detective-fiction> (23.02.19)

<https://books.google.no/books?id=HlkUqB7wYpsC&pg=PA73&dq=children+mystery+fictio n&hl=no&sa=X&ved=0ahUKEwiM09aA0tLgAhXs8KYKHcq6CYwQ6AEIRzAE#v=onepage&q=children%20mystery%20fiction&f=false> (23.02.19)

https://da.wikipedia.org/wiki/Knud_Meister (24.03.19)

<https://da.wikipedia.org/wiki/Jan-b%C3%B8gerne> (24.03.19)

https://sv.wikipedia.org/wiki/Lisbeth_Werner (24.03.19)

(<https://www.forlagsliv.no/hardkocht/2012/10/04/han-lurte-oss-godt-mannen-bak-hardy-guttene-og-froken-detektiv/> 25.11.2018).

<http://www.jlhorst.com/clue/?page=446> (05.04.19)

https://snl.no/Magnhild_Bruheim (22.04.19)

(https://no.wikipedia.org/wiki/Bj%C3%B8rn_F._R%C3%B8rvik 28.04.19)

https://no.wikipedia.org/wiki/David_Suchet 28.04.19

Sammendrag

Denne masteroppgaven analyserer tre norske kriminalserier for barn og unge:

Jørn Lier Horsts CLUE- serie (2012-2019)

Magnhild Bruheims Stian og Stine- serie (2014-)

Bjørn F. Rørvik og Ragnar Aalbus Purriot-serie (2012-)

Disse tre kriminalseriene følger på mange måter de klassiske sjangerformlene, men de har også visse nye trekk.

Summary

This master thesis analyzes three Norwegian crime series written for children and young adults:

Jørn Lier Horsts CLUE- series (2012-2019)

Magnhild Bruheims Stian og Stine- series (2014-)

Bjørn F. Rørvik og Ragnar Aalbus Purriot-series (2012-)

The three contemporary crime series for children and young adults in many ways follow the classic formulas of the genre but they also renew certain features.